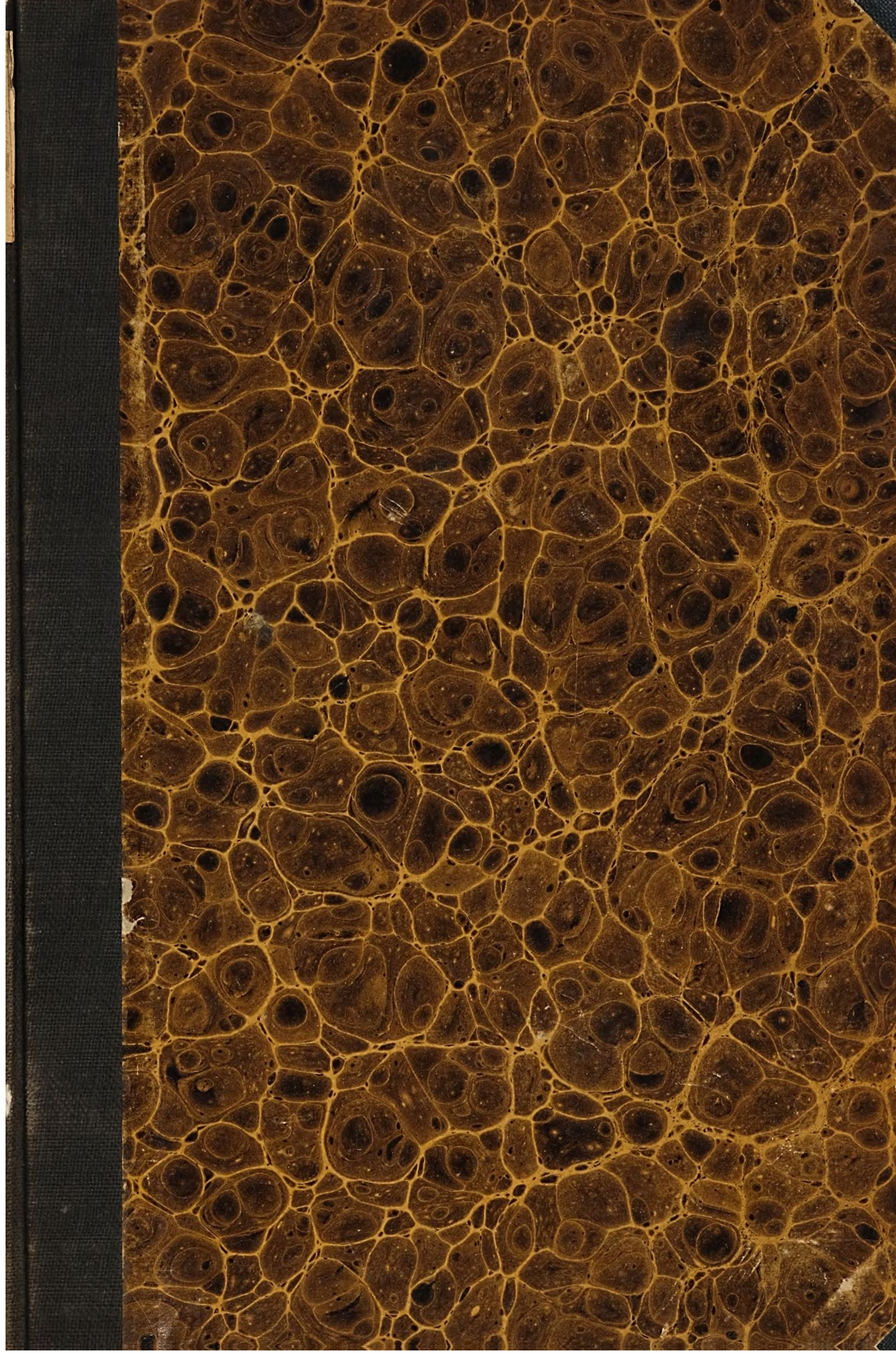




Mus. H.
1796.

Koethe.

20

<36642194190010



<36642194190010

Bayer. Staatsbibliothek

Mus. H. 1796.



BERNHARD KOTHE.

MUSIKGESCHICHTE.

Vierte

verbesserte und vermehrte Auflage

mit Notenbeilagen und zahlreichen Portraits.

Leipzig, F. C. C. Leuckart.

Constantin Sander.

X. A. v. E. Flügel.

146 = B. S. S. S. S. S.

Abriss
der
Musikgeschichte

nebst einem Wegweiser

für den Klavier- und Orgelunterricht

von

Bernhard Kothe.

Mit Notenbeilagen und zahlreichen Portraits in Holzschnitt nach Zeichnungen von
Adolph Neumann u. A.

Vierte verbesserte und vermehrte Auflage.



Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart

Constantin Sander

K. K. Oesterreich. und Grossherzogl. Mecklenburg. Goldene Medaille
für Wissenschaft und Kunst.

1885.

Musikgeschichte



Vorwort zur vierten Auflage.

Der Verfasser hat die neue Auflage einer sorgfältigen Revision unterworfen und fühlt sich den H. H. Professor J. B. Heiss zu Passau, Hoforganist A. W. Gottschalg zu Weimar, Bibliothekar K. F. Pohl zu Wien und Kantor R. Musiol zu Röhrsdorf für deren wohlwollende Fingerzeige zu lebhaftem Danke verpflichtet. Die neue Auflage erfuhr ausserdem eine nicht unbedeutende Erweiterung, insbesondere wurde die Orgellitteratur durch Hinzufügung der neuesten Werke angemessen vermehrt. Ich nehme Gelegenheit, den löblichen Verlagshandlungen Breitkopf & Härtel, Robert Forberg, C. F. Kahnt, F. E. C. Leuckart, J. Rieter-Biedermann, R. Sulzer und Chr. Fr. Vieweg, welche mich durch Zusendungen ihrer Verlagswerke unterstützten, den wärmsten Dank auszusprechen. Möge das Werkchen die alten Gönner behalten und neue sich erwerben!

Breslau, im November 1884.

D. V.

Inhaltsverzeichnis.

	pag.
§ 1. Das Wichtigste über griechische Musik	I
§ 2. Unsere Musik ist eine wesentlich christliche Kunst	9
§ 3. Ambrosius und Gregor der Grosse	10
§ 4. Guido von Arezzo	20
§ 5. Hucbald, Franco von Köln, Johannes de Muris	26
§ 6. Die Troubadours, Minnesänger und Meistersinger	32
§ 7. Dufay, Ockenheim, Josquin de Prés und Willaert	36
§ 8. Palestrina	43
§ 9. Orlandus Lassus	49
§ 10. Entwicklung des musikalischen Dramas	52
§ 11. Die Ausbildung des Violinbaues und -Spieles	61
§ 12. Die Kirchenmusik während des 17. und 18. Jahrhunderts	67
§ 13. Händel und Bach	69
§ 14. Chr. W. Gluck	77
§ 15. Haydn, Mozart, Beethoven	82
§ 16. Schubert, Weber, Mendelssohn und Schumann	95
§ 17. Die Musik der Gegenwart	115
§ 18. Die Musikpflege der Gegenwart	134
§ 19. Zur Geschichte des Klavierbaues und Klavierspiels	141
§ 20. Zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes	161
§ 21. Zur Geschichte des Orgelbaues und Orgelspiels	191
§ 22. Hilfsmittel zum Studium der Musikgeschichte	210
Anhang.	
A. Wegweiser für den Klavierunterricht	212
B. Wegweiser für den Orgelunterricht	222
Alphabetisches Namen- und Sachregister	231



§ 1. Das Wichtigste über griechische Musik.

Die Griechen unterschieden zunächst sieben Oktaven-gattungen. Darunter versteht man Tonreihen, welche innerhalb einer Skala, z. B. der C—Skala, in der Weise gebildet werden, dass man die verschiedenen Töne der Skala zum Ausgang nimmt. Dieselben unterscheiden sich durch die verschiedene Lage der halben Töne.

Es waren dies die Tonreihen:

Hypodorisch	:	G	A	H	C	D	E	F	G.
Hypophrygisch	:	A	H	C	D	E	F	G	A.
Hypolydisch	:	F	G	A	H	C	D	E	F.
Dorisch	:	E	F	G	A	H	C	D	E.
Phrygisch	:	D	E	F	G	A	H	C	D.
Lydisch	:	C	D	E	F	G	A	H	C.
Mixolydisch	:	H	C	D	E	F	G	A	H.

Diese Tonreihen gingen später unter anderen Bezeichnungen in die christliche Musik über und sind unter dem Namen „Kirchentöne“ bekannt. In unserer heutigen Musik gebrauchen wir nur noch zwei davon, nämlich die Hypodorische (a—a, unser Moll) und die Lydische (c—c, unser Dur).

Die Griechen setzten ihre Tonleiter aus Tetrachorden,¹⁾ d. h. aus Verbindungen von je vier Tönen zusammen, deren äusserste das Intervall einer Quarte zu einander haben. Die dorische Tonreihe setzte sich also zusammen aus den Tetrachorden E F G A und H C D E, wobei der halbe Ton jedesmal von der 1.—2. Stufe lag.

Aus der Übereinanderstellung fünf dorischer Tetrachorde

¹⁾ Diese Bezeichnung ist hergeleitet von der viersaitigen Lyra.

entstand das sogenannte vollkommene und unabänderliche System der Griechen.¹⁾

Dasselbe hatte folgende Gestalt:

a_1	Nete, letzter Ton.	}	1. Hyperbolaeon, der Obersten.
g_1	Paranete, vorletzter Ton.		
f_1	Trite, dritter Ton.		
e_1	Nete, letzter Ton.	}	2. Diezeugmenon, der Getrennten.
d_1	Paranete, vorletzter Ton.		
c_1	Trite, dritter Ton.		
h	Paramesos, Nachbar des Mitteltones.	}	3. Synemmenon, der Verbündeten.
d_1	Nete, letzter Ton.		
c_1	Paranete, vorletzter Ton.		
b	Trite, dritter Ton.	}	4. Meson, der Mittleren.
a	Mese, Mittelton.		
g	Lichanos, Zeigefingerton.		
f	Parypate, vortiefster Ton.	}	5. Hypaton, der Tiefsten.
e	Hypate, tiefster Ton.		
d	Lichanos, Zeigefingerton.		
c	Parypate, vortiefster Ton.		
H	Hypate, tiefster Ton.		
A Proslambanomenos, hinzugefügter Ton.			

Hierzu ist folgendes zu bemerken. Die Tonnamen, wie Proslambanomenos, Hypate u. dgl., entsprechen unseren Intervallnamen: Grundton, Sekunde, Terz u. s. w. Der Ton A wurde hinzugefügt, um eine zwei-oktavige Molltonleiter zu erhalten. Diese Molltonleiter transponierte man nach Ambros etwa im 4. Jahrhundert v. Chr. auf die 12 Halbtöne der Oktav, mithin auf c, cis, d, dis u. s. w., und fügte oben noch drei Wiederholungen auf c, cis und d hinzu, so dass man im Ganzen 15 Mollskalen erhielt, welche man Tonarten nannte.

Ausserdem nahm man drei Klanggeschlechter, das diatonische, das chromatische und enharmonische, an.

Das dorische Tetrachord lautete demnach:

a. diatonisch	e	f	g	a,
b. chromatisch	e	f	fis	a,
c. enharmonisch	e	eis	f	a.

Den Unterschied zwischen eis und f nennt man Diesis, und er entspricht dem Verhältnisse 27:28.

Als Tonschrift dienten vorzugsweise die griechischen Buch-

¹⁾ Vergl. Dr. Friedrich Bellermands Schrift: „Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen.“ Berlin, 1847.

staben, die bald in aufrechter, bald in liegender, schiefer und verkehrter Richtung, bald zerteilt vorkamen. Manche nehmen nun an, dass es 1620 solcher Zeichen gegeben habe und kommen dazu durch folgende Berechnung. Da es 18 Töne, 15 Tonarten und 3 Klanggeschlechter gab, so ergaben sich $18 \times 15 \times 3 = 810$ Tonzeichen. Und da man ferner die Töne für Gesang und Instrumente anders bezeichnete, so ergaben sich jene 1620 Tonzeichen. Diese Annahme ist jedoch, wie Dr. Bellermann nachweist, irrig; dieselben beschränken sich vielmehr, die Wiederholungen abgerechnet, auf etwa 90.

Nach der von Pythagoras aufgestellten Theorie galt die Terz als Dissonanz, und nur die Oktav, Quint und Quart wurden als Konsonanzen angesehen. Die Griechen hatten also keinen Dreiklang und begleiteten daher ihre Gesänge nur im Einklange oder in der Oktav,¹⁾ wie es heute noch im Morgenlande üblich ist.²⁾ Sie kannten demnach die Harmonie in unserem Sinne nicht, und wenn sie in ihren Schriften von „Harmonie“ sprechen, so verstehen sie darunter die regelrechte Folge der Töne bei der Melodie.

Eine grosse Rolle spielte auch die von Pythagoras aufgestellte Theorie von der „Harmonie der Sphären“, nach welcher die (nach damaliger Weltanschauung) um die Erde kreisenden Himmelskörper in wunderbaren Tönen erklingen.³⁾

¹⁾ Dem gegenüber behauptet Dr. Westphal neuerdings, gestützt auf Aristoxenus, dass die archaische Musik eine vom Gesange unabhängige (also mit diesem nicht unisono fortschreitende) Instrumentalbegleitung kannte. Da jedoch keine Belege dafür vorhanden sind, so ist die Frage, ob die Griechen die Polyphonie kannten, von keinem praktischen Werte. Jedenfalls darf man dabei nicht an etwas wie unsere „Polyphonie“ denken.

²⁾ Ambros teilt hierüber (Musikgeschichte I. Bd.) zwei interessante Thatsachen mit. — Ein Araber, dem ein Franzose die Marseillaise auf dem Piano vorspielte, fasste die linke Hand des Spielers mit den Worten: „Nein, erst jene Melodie, dann kannst du mir diese andere auch spielen!“ — Niebuhr spielte im Vereine mit einigen Freunden in Kairo europäische Musik. Auf der Gasse begegneten sie beim Heimgehen einem Sänger und einem Flötenbläser, und der die Reisenden begleitende arabische Diener konnte sich nicht enthalten, diesen zuzurufen: „Maschallah, das ist schön, Gott segne euch!“ Als nun Niebuhr fragte, wie ihm europäische Musik gefallen, meinte der Araber: „Eure Musik ist ein wildes, unangenehmes Geschrei, woran kein ernsthafter Mann Vergnügen finden kann.“

³⁾ Noch im 17. Jahrhundert schrieb Kircher (Musurgia II. Bd.) eine spitzfindige Abhandlung darüber. Nach ihm sollen alle Körper, auch Steine und Pflanzen, musicieren.

Der siebensaitigen Lyra entsprechend verteilt diese Theorie die Töne der dorischen Tonleiter an die einzelnen Sterne wie folgt:

Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter, Saturn.
 e f g a h c d

Takt in unserem Sinne kannten die Griechen ebenfalls nicht, denn die Gesangsmelodie und die der begleitenden Instrumente schlossen sich genau der Deklamation des Textes, also der Quantität der Silben an. Da die Begleitung einstimmig war, so lag kein Bedürfnis vor, die Quantität der Töne gegenseitig abzumessen, wie solches bei unserer mehrstimmigen Mensuralmusik (vergl. § 5) erforderlich ist. Der Rhythmus bestand in Arsis und Thesis (Hebung und Senkung), und diese wurden durch die verschiedenen Versfüsse genau bestimmt. Es gehören hierher: der Spondeus — —, Anapäst ∪ ∪ —, Dactylus — ∪ ∪, Jambus ∪ —, Trochäus — ∪, Tribrachys ∪ ∪ ∪, Molossus — — —, Amphibrachys ∪ — ∪ u. s. w., aus denen sich wieder die verschiedenen Metra z. B. der Hexameter

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — —

zusammensetzten. Diese Metra gaben Ersatz für die fehlende periodische Form der Melodie. Unsere periodische Melodiebildung hat die Harmonie zur Voraussetzung, denn sie besteht wesentlich aus dem Fortschritt der Tonika-Harmonie zur Dominanten-Harmonie und aus dem Rückgange der letzteren zu der ersteren. Da den Griechen die Harmonie mangelte, so erklärt sich das Fehlen der periodischen Form.

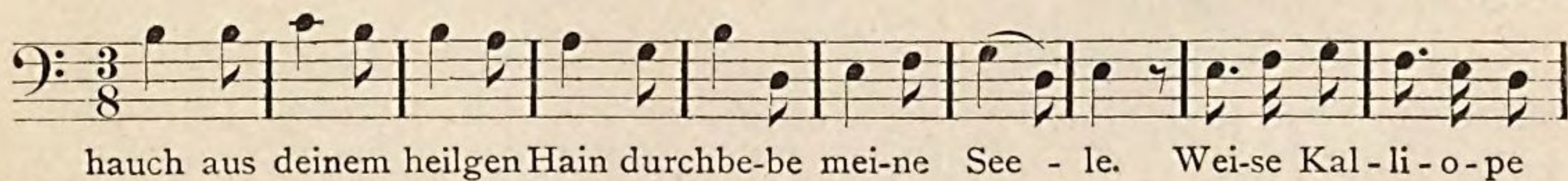
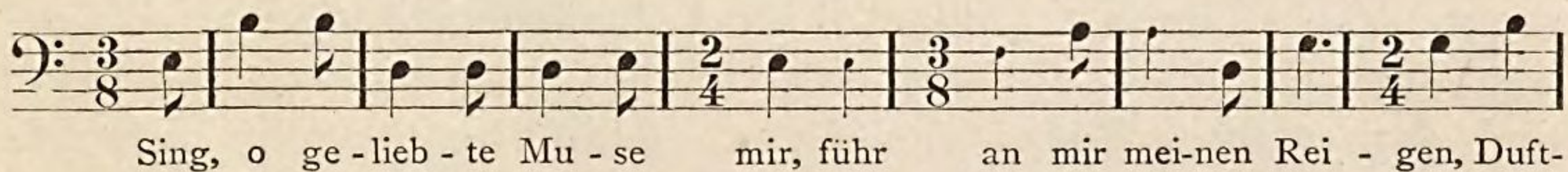
Zur Begleitung des Gesanges wurden insbesondere die Lyra und die Flöte gebraucht. Cymbeln, Handtrommeln und Krummhörner dienten nur bei bacchischen Festen. Die Lyra oder Kithara, das Symbol des Nationalgottes Apollon, bestand aus einem hohlen Schallkörper, aus zwei schön geschwungenen Armen, die durch ein Querholz verbunden waren und aus Darmsaiten, deren es zuerst 4, später 7 und mehr gab.¹⁾ Aus dieser Vermehrung der Saiten entwickelte sich später die Harfe. Die Saiten wurden mit den Fingern gerissen oder mit Stäbchen geschlagen und den Tonarten gemäss gestimmt. Die Flöten waren oft sehr kunstreich gebaut und prachtvoll ausgestattet. — Etwa um

¹⁾ Der Sage nach bestand die Lyra in ihrer Urgestalt aus dem Gehäuse einer Seemuschel als Schallkörper, aus zwei Widderhörnern und Darmsaiten.

200 v. Chr. wurde die Wasserorgel erfunden, wovon später bei der Geschichte des Orgelbaues die Rede sein wird.

Die griechische Musik diente ausser ihrer Verwendung bei religiösen Festen vorzugsweise noch dazu, die dramatischen Werke der Dichter zu begleiten und durch Gesang zu heben. Leider ist uns zu keinem einzigen Chor aus den Tragödien von Sophokles u. a. die Musik aufbewahrt worden. Was wir besitzen, sind im ganzen vier Melodien zu Hymnen. Drei davon sind Hymnen an Kalliope, Apollo und Nemesis, deren Texte etwa im 2. Jahrhundert n. Chr. von Dionysius und Mesomedes gedichtet wurden. Ob die Melodien älter oder gleichaltrig sind, ist bis jetzt noch nicht festgestellt worden. Veröffentlicht wurden dieselben zuerst 1581 von Vincenzo Galilei. Desgleichen sind sie in Forkels Musikgeschichte I. Bd. 1788 pag. 422 ff. vollständig enthalten. In neuerer Zeit hat Fr. Beller mann darüber eine wertvolle kritische Schrift veröffentlicht: „Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes, Text und Melodien. Berlin, 1840.“¹⁾ Die vierte hier inbetracht kommende Melodie, welche dem vorliegenden Werkchen beigegeben ist (Beilage 1), gehört zu einer Ode von Pindar (500 v. Chr.). Sie wurde zuerst veröffentlicht von dem Jesuiten Athanasius Kircher in seinem Werke „Musurgia universalis“ (v. J. 1650) Bd. 1. pag. 541, der sie in der Bibliothek des Klosters S. Salvatore bei Messina aufgefunden haben

¹⁾ Hier folgt die erste der genannten Hymnen nach der Übertragung von Fr. Beller mann.



Die klein gedruckten Noten wurden von Beller mann hinzugefügt, da sich in den Handschriften Lücken befinden.

will. Nun ist am Anfange des vorigen Jahrhunderts ein Teil der Manuskripte nach Rom in die vatikanische Bibliothek gebracht worden, und darum ist es trotz aller Bemühungen bis jetzt nicht möglich gewesen, das fragliche Manuskript zu entdecken. Auf grund dieser Thatsache glaubt nun Fr. Bellermand die Echtheit der Melodie einstweilen bezweifeln zu dürfen. Andere Autoritäten halten dagegen die Melodie für echt.

Über die Wirkungen der griechischen Musik sprechen sich die griechischen Schriftsteller mit höchstem Lobe aus. Der Sage nach sollen Orpheus und Amphion durch ihren Gesang die tote Natur belebt und wilde Tiere gezähmt haben. Von Terpander wird erzählt, dass er durch Musik einen Aufstand unter den Lacedämoniern gestillt habe; von Pythagoras wird behauptet, er habe durch eine spondäische Melodie auf der Flöte die Tollheit eines betrunkenen Jünglings, der das Haus seines Nebenbuhlers in Brand stecken wollte, beseitigt. Rechnet man hierzu noch angebliche Heilung von Krankheiten und Unterdrückung aller Leidenschaften, so muss man gestehen, dass nicht wenig behauptet wird.

Anderer Meinung sind neuere Schriftsteller. J. N. Forkel schreibt in seiner Geschichte der Musik I. Bd. pag. 442: „Alle Begebenheiten, welche man so oft zum Lobe der alten Musik angeführt hat, sie mögen nun wahr oder erdichtet sein, sind auf keine Weise hinreichend, uns zu beweisen, dass sie vollkommener und vortrefflicher als die unsrige gewesen sei. Vielmehr führt uns alles, was die Theoretiker von der Beschaffenheit derselben sagen, die Übereinstimmung ihrer Lehrsätze mit den noch vorhandenen Überbleibseln und eine richtige Kenntniss von der Natur und dem wahren Wesen der Kunst, dahin, sie für sehr unvollkommen zu halten.“

R. G. Kiesewetter urteilt¹⁾: „Sehr lange wurden die Aussprüche der griechischen Schriftsteller als die Quelle der musikalischen Theorie angesehen. Die Wahrheit aber ist, dass die neuere Musik nur in dem Masse gedieh, als sie sich von den ihr aufgedrungenen griechischen Systemen zu entfernen anfang; und dass sie einen bedeutenden Grad von Vollkommenheit erst damals erreichte, als es ihr gelang, sich auch der letzten Überbleibsel altgriechischer Musik vollends zu entledigen.“²⁾ Mit dieser

¹⁾ Geschichte der europäisch-abendländischen Musik. Leipzig, 1834.

²⁾ Kiesewetter hat hier vorzugsweise das Werk von Boëthius „de Musica“ im Auge, in welchem die griechische Musik in philosophischer und mathe-

hatte sie schon sehr lange, ich möchte sagen von jeher, kaum mehr als das Substrat — Ton und Klang — gemein. Aus der altgriechischen Musik wäre, wenn Alt-Hellas ungestört noch durch zwei Jahrtausende fortgeblüht hätte, eine Musik, der unsrigen ähnlich, nimmermehr hervorgegangen: in den Systemen, in welchen sie dort durch die Autorität seiner Weltweisen, durch das Herkommen, ja selbst durch bürgerliche Gesetze, im eigentlichen Sinne festgebannt war, lag das unübersteigliche Hindernis ihres Wachstums. . . . Die altgriechische Musik starb in ihrer Kindheit; ein lebenswürdiges Kind, aber unfähig, je zur Reife zu gelangen. Für die Menschheit war ihr Untergang kein Verlust.“

In ähnlicher Weise spricht sich A. W. Ambros aus¹⁾: „Die griechische Musik war für die Dichtung, was die Polychromie (Farbenmischung) für den griechischen Tempel war. Wie diese in kluger und bescheidener Unterordnung die Bauglieder mit leichter Nachhilfe belebt, so sollte die Musik nicht das Wort des Dichters eigensüchtig verschlingen oder sich eigensüchtig vordrängen, sondern das Wort erst recht hell und klar ertönen lassen.“

Wie erklären sich nun aber die Widersprüche der Urteile inbezug auf die griechische Musik?

Zunächst ist zu erwägen, dass die griechischen Berichte vielfach übertrieben und in das Reich der Sage zu verweisen sind. Dann ist es Thatsache, dass die Griechen nichts Besseres kannten und darum das Vorhandene für das Beste halten konnten und mussten, denn Ähnliches tritt uns ja in allen Kunstperioden entgegen. Ausserdem ist es ja möglich und wahrscheinlich, dass die griechischen Sänger sich durch richtiges Sprechen und Deklamieren, durch schöne Tonbildung und Tonfärbung auszeichneten und durch diese Eigenschaften bei einem zweifellos kunstsinnigen Publikum grosse Erfolge erzielten. Hat doch in neuerer Zeit die berühmte Catalani in England mit virtuoser

matischer Rücksicht behandelt wird, und das den Theoretikern des Mittelalters als unumstössliche Autorität galt. Boëthius war römischer Staatsmann (Konsul) und Ratgeber des Gothenkönigs Theodorich, wurde später verbannt und wegen angeblichen Hochverrates 525 enthauptet. — Ambros macht übrigens zu obigem Citate die richtige und einschränkende Bemerkung, dass ohne diese wissenschaftliche Behandlung die Musik in die Hände der Gaukler übergegangen wäre, woraus sich wahrscheinlich nur ein handwerksmässiger Naturalismus, nicht aber unsere gegenwärtige Kunst entwickelt hätte.

¹⁾ Geschichte der Musik von A. W. Ambros. Zweite Auflage. Leipzig, 1879—81.

Anwendung jener Kunstmittel ungeheuren Beifall bei dem Vortrage des einfachen Liedes „God save the king“¹⁾ errungen. Ebenso ist es eine bekannte Thatsache, dass die geniale Schauspielerin Rachel durch den Vortrag der Marseillaise²⁾ die Pariser jedesmal zu wilder Begeisterung entflammte. In beiden Fällen kam allerdings noch ein politisches Moment hinzu, denn England war erfüllt von Eifersucht und Hass gegen Napoleon I., in Paris brannte das Revolutionsfeuer unter der Asche, und so erhielten diese Leidenschaften durch jene Lieder ihren Ausdruck. Sie wirkten darum eben so zündend, wie im Jahre 1870 „Die Wacht am Rhein“. Die griechischen Sänger priesen aber zu meist die Helden ihres Volkes und konnten daher des Beifalls sicher sein, denn die Herzen der Hörer kamen ihnen auf halbem Wege entgegen.

Aus dem lebhaften Interesse, welches das Volk an den öffentlichen Schauspielen und an den Wettkämpfen der Sänger und Virtuosen nahm, lässt sich mit Recht schliessen, dass das Ohr und der Kunstsinn der Griechen in hohem Grade entwickelt waren, und dass somit der Musikunterricht auf Schulen, mit dem stets Deklamation, Mimik und Tanz verbunden wurde, sich als fruchtbringend erwies. Schliesslich sei noch erwähnt, dass die Staatsbehörden die Musik eifrig förderten, und dass man dieselbe als „Erziehungsmittel“ erkannte und benutzte. Der Philosoph Plato sprach das mit den Worten aus: „Der Verfall der Musik führt den Verfall der guten Sitten und des ganzen Staates herbei.“ (Staat IV.) Ist dieser Ausspruch in seiner Allgemeinheit auch nicht ganz zutreffend, weil er zu viel behauptet, so birgt er doch einen richtigen Kern und zeigt, wie man schon im Altertume den grossen Einfluss der Musik auf die Kultur des Volkes zu würdigen verstand.

¹⁾ Melodie unseres „Heil dir im Siegerkranz“.

²⁾ Das Marseiller Lied: „Allons, enfants de la patrie“ ist ein französisches Nationallied aus der Revolutionszeit (1792), von Rouget de Lisle (spr. Ruhschä dö lihl) gedichtet. Die Melodie soll nach Hamma („Gartenlaube“ 1861) einer Messe von Holtzmann entlehnt sein.



§ 2. Unsere Musik ist eine wesentlich christliche Kunst.

Während die Werke der griechischen und römischen Dichter, Geschichtsschreiber, Rechtslehrer und Philosophen noch heute auf unseren Gymnasien und Universitäten den Geist der studierenden Jugend nähren, schärfen und bilden; während ferner die Werke der griechischen und römischen Skulptur, Architektur und Gemmenschneidekunst fortgesetzt Bewunderung erregen und Nachahmung finden: ist uns von griechischer und römischer Musik fast nichts erhalten, und das Wenige, das wir besitzen, zeugt nicht von bedeutender Höhe der Kunst, womit jedoch die Schönheit einzelner Melodien nicht in Frage gestellt werden soll.

Ebenso ist die Musik anderer heidnischer Kulturvölker, z. B. der Chinesen, Japanesen und Inder auch heute noch ohne alle Bedeutung, während dieselben Nationen eine ausgebreitete Litteratur besitzen und uns in mechanischen Dingen gleichstehen und zumteil übertreffen. Bei den Chinesen ist seit 2000 Jahren die Musik als Wissenschaft hochgehalten; die kaiserliche Bibliothek zählt 482 verschiedene Werke über Musik. Man kennt dort die Lehre vom Quintenzirkel, die 12 Halbtöne der Oktave, die 2 Halbtöne der Skala u. s. w., aber in der praktischen Musik tobt man mit Lärmbecken (Tamtam), Trommeln und ähnlichen Instrumenten, als wenn der Zweck der Musik durch blinden Lärm erreicht würde. Ihren Geschmack kennzeichnet Dr. Maron, wenn er mitteilt,¹⁾ dass in Pecking über ein von ihm vorgetragenes Lied von Fr. Schubert laut aufgelacht wurde. Es klingt darum auch jene Anekdote nicht so unglaublich, nach welcher einem Chinesen in der Londoner Oper die erste Nummer, nämlich das Einstimmen der Instrumente, am besten gefallen haben soll.

Was ist nun die Ursache der merkwürdigen Erscheinung, dass bei den heidnischen Völkern die Musik keine nennenswerten Fortschritte machte? Darauf giebt Dr. Katzenberger in seiner Preisschrift: „Religion und Kunst“²⁾ folgende Antwort: „Alle Kunstwerke sind ein Produkt der Tiefe der Geistesbildung eines

¹⁾ Bericht über eine Reise nach Japan. Vergleiche im übrigen Beilage No. 2.

²⁾ „Religion und Kunst.“ Würzburg, Stahelsche Buchhdl. 1849.

Menschen. Die Geistesbildung selbst aber ist bedingt von richtigem Gottesbewusstsein, welches die Religion vermittelt. Also wird die Religion eo ipso ihren Einfluss auf die Kunst äussern müssen, da sie ja der letzte Grund wahrer normaler Geistesbildung ist.“ — „Da die Kunst eine zarte Frucht der Religion ist, so wird sie deshalb notwendig um so höher stehen, je reinere und erhabnere Principien uns eine positive Religion vorlegt.“

Dieser Einfluss der Religion macht sich aber insbesondere geltend bei der Musik, welche recht eigentlich eine Sprache des Gefühls genannt werden kann. Da nun das Gefühlsleben bei den heidnischen Völkern wenig entwickelt war und ist, wie dies der gesetzlich erlaubte Kindesmord, die Sklaverei, das drückende und entehrende Verhältniss der Frauen, der Mangel eines Familienlebens in unserem heutigen Sinne und die laxen Moral beweisen, so ergeben sich die Konsequenzen von selbst. Alle jene Übel wurden durch das Christentum beseitigt; darum ist, wie Professor Daumer treffend sagt, „die Musik das Pfingstfest der Kunst und das neue Testament derselben, die specifisch christliche und romantische Kunst.“



§ 3. Ambrosius und Gregor der Grosse.

(Der gregorianische Choral.)

Schon bei dem Gottesdienste der ersten Christen war Gesang gebräuchlich. So schreibt der Apostel Paulus¹⁾: „Erbauet einander mit Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern.“ Welcher Art dieser Gesang der ersten Christen gewesen sei, wissen wir nicht mit Bestimmtheit anzugeben; doch wird man nicht fehlgreifen, wenn man annimmt, dass die Juden-Christen den im Tempel gebräuchlichen Psalmengesang mit hebräischen Melodien zur Anwendung brachten. Wenn einzelne jedoch annehmen,

¹⁾ Col. 3, 16.

dass unsere heutigen Psalmtöne¹⁾ aus jener Zeit stammen und somit bis in das Salomonische Zeitalter zurückgeführt werden könnten, so ist dies eine unerwiesene Vermutung. Dagegen ist wohl anzunehmen, dass die Griechen-Christen bei ihrem Abscheu vor allem Heidnischen von der griechischen Musik wohl Ton und Regel, aber nicht den Geist, nicht die Melodie entlehnten, vielmehr diese Musik mit neuem Inhalte ausstatteten.

Ganz bestimmt wissen wir, dass die ersten Christen keine Instrumente bei dem Gottesdienste gebrauchten. Der jüngere Plinius schreibt an Kaiser Trajan, „dass sie an gewissen Tagen vor Sonnenaufgang zusammenkommen und Christo, gleichwie einem Gotte, einen Wechselgesang singen.“ Clemens von Alexandrien schreibt: „Wir gebrauchen ein einziges Instrument: das Wort des Friedens, mit dem wir Gott verehren, nicht aber das alte Psalterium, die Pauken, Trompeten und Flöten.“ Und Chrisostomus bemerkt zum 150. Psalm: „David brauchte die Zither mit leblosen Saiten, die Kirche aber braucht eine Zither, deren Saiten lebendig sind; unsere Zungen sind diese Saiten.“

Gesungen wurde teils von einzelnen, teils vom ganzen Volke. Der Schriftsteller Eusebius berichtet nämlich, „wie sich einer aus der Mitte erhebt und einen Psalm in sitzsamer Manier singt, und wie dem Vorsänger eines Verses die ganze Menge antwortet.“ In ähnlicher Weise schreiben die „apostolischen Konstitutionen“ (3. Jahrh.) vor, dass das Volk, nachdem ein Sänger einen Psalm gesungen, am Ende in den Gesang ein falle und auf das vom Diacon Gesprochene (Recitierte) mit Kyrie eleison antworte. Das Singen des „Sanctus“ datiert bereits aus den ersten Zeiten, denn Papst Sixtus I. (119—127) bestätigte diesen Gebrauch, und dessen Nachfolger ordnete an, dass das „Gloria in excelsis Deo“ auch in der Christnacht gesungen werden solle. Von Hymnen-Dichtern sind uns aus den zwei ersten Jahrhunderten keine bekannt; aus dem 3. Jahrhundert wird uns Clemens von Alexandrien, aus dem 4. Jahrhundert Hilarius, Bischof von Poitiers (spr. Poatje), genannt.

Einen bedeutenden Aufschwung nahm der Kirchengesang durch

Ambrosius,

Erzbischof von Mailand. Dieser berühmte Kirchenlehrer (geb. 333) studierte in Rom, zeichnete sich als Redner und Philosoph

¹⁾ Musikalische Formeln, nach denen die Psalmen gesungen werden. Es giebt deren nach der Zahl der Tonarten 8 und einen sogenannten fremden oder Hirten-Ton (tonus peregrinus) zu dem Psalme: In exitu Israel de Aegypto.

aus und wurde später Statthalter mehrerer Provinzen. Als solcher kam er nach Mailand, um dort einen bei der Bischofswahl infolge von arianischen Agitationen ausgebrochenen Aufruhr zu dämpfen. Hier wurde er vom Volke einstimmig zum Bischofe ausgerufen, welche Würde er nach langem Sträuben endlich annahm. Dem grossen Talente und der unausgesetzten Thätigkeit dieses ausserordentlichen Mannes hat auch die kirchliche Tonkunst vieles zu danken.

Er war es, der in der abendländischen Kirche den Antiphonien-Gesang (abwechselnder Gesang zwischen zwei Chören) einführte und seinen Gesängen die Tonleitern:

D E F G A H C D
 E F G A H C D E
 F G A H C D E F
 G A H C D E F G

zu grunde legte. Auch dichtete er viele Hymnen, von denen noch heute gebräuchlich sind:

1. Splendor paternae gloriae.
2. O lux beata trinitas.

Sein Ruhm als Hymnendichter war so gross, dass man ihm viele andere Hymnen, welche mit den seinigen gleiches Versmass hatten, zuschrieb. Ob der sogenannte „Ambrosianische Lobgesang“ (Te Deum laudamus) von ihm selbst verfasst wurde, ist unerwiesen,¹⁾ dagegen fällt die Entstehung der Melodie gewiss in spätere Zeit, denn die ihr zu grunde liegende plagale (vierte) Tonart war damals noch nicht im Gebrauche. Die ambrosianische Sangesweise erfreute sich grossen Beifalls und verbreitete sich durch viele Länder. Sie ist es auch, von welcher der heilige Augustinus in seinen „Bekenntnissen“ sagt: „Wie viel habe ich geweint bei deinen Gesängen, o Herr!“

Einen weiteren Fortschritt machte der Gesang unter

Papst Gregor dem Grossen. (590—604.)

Derselbe (geb. 540) war der Sohn einer reichen, senatorischen Familie in Rom. Bereits bekleidete er das Amt eines Prätors, als er plötzlich mit der Welt brach, seine Güter verkaufte, den

¹⁾ Eine rührende Legende lässt diesen Gesang in der Osternacht 387 entstehen, in welcher der heil. Augustinus getauft wurde. Wie auf Eingebung des heil. Geistes, erzählt sie, habe Ambrosius diesen Gesang nach der Taufe angestimmt und Augustinus habe ihn fortgesetzt. Und so sangen sie Vers um Vers bis zum Ende dieser erhabenen Improvisation.

Erlös unter die Armen verteilte und sich in ein Kloster zurückzog, wo er dem Studium oblag. Auch die spätere Stellung als päpstlicher Legat bei dem Kaiser zu Konstantinopel zog ihn nicht ab von diesen Beschäftigungen. Von da zurückgekehrt ging er als Missionar nach dem heidnischen England ab. Das römische Volk jedoch, dessen Liebling Gregor war, zwang den Papst, ihn wieder zurückzurufen. Im Jahre 590 wurde Gregor von den Priestern und von dem Volke einstimmig zum Papste gewählt. Was dieser Riesengeist für die Kirche gewirkt, gehört nicht hierher; wir haben es nur mit seiner Thätigkeit auf liturgisch-musikalischem Gebiete zu thun.

Hier ist nun zunächst zu berichten, dass er die römische Liturgie feststellte,¹⁾ welche im wesentlichen dieselbe war, wie sie heute noch besteht; daran knüpfte sich naturgemäss die Festsetzung der liturgischen Gesänge.

Zu diesem Zwecke sammelte und verbesserte er das Vorhandene und vermehrte es durch eigene Arbeiten.

Dieses gesammelte Material trug er in ein Buch, Antiphonarium, zusammen und legte dasselbe, an einer Kette befestigt, am Altare des heil. Petrus nieder, damit es als Norm für alle Zeiten dienen sollte. Welchen Wert er auf den Gesang legte, geht aus zwei Thatsachen hervor. Er gründete eine Sängerschule,²⁾ überwies ihr reiche Einkünfte und unterrichtete darin selbst, oft vom Krankenbette aus.³⁾ Ferner versagte er einem gewissen Johannes die Priesterweihe, weil er des Gesanges nicht mächtig war.

Ob Gregor die Töne mit Buchstaben benannte, ist unerwiesen; er schrieb sie mit Neumen: das sind Punkte, Häkchen, Striche und ähnliche Figuren, die bald einzelne Töne, bald ganze Tongruppen bezeichneten und etwa unserer stenographischen Schrift ähneln.⁴⁾ Da die Sänger damals die Gesänge auswendig

¹⁾ Vergleiche hier noch § 21.

²⁾ Singschulen waren übrigens schon vorher vom Papst Sylvester (314 n. Chr.) und dessen Nachfolger Hilarius errichtet worden.

³⁾ Im Vatican zeigt man heute noch dem Reisenden die Geissel, mit der er die Sängerknaben bedrohte, und das Bett, von dem aus er während der Krankheit zu unterrichten pflegte.

⁴⁾ Vergl. Beilagen 3 u. 4. In Facsimile findet man diese Zeichen vortrefflich dargestellt in: „Die Sängerschule St. Gallens“ von Schubiger. Einsiedeln, 1858. Dasselbst und bei Ambros (II. Bd. der Musikgeschichte) findet man ferner die Namen dieser Zeichen genau angegeben und durch Übertragung in unsere heutige Notenschrift verdeutlicht. Des Raumes wegen musste hier Abstand davon genommen werden. Das Wort „Neumen“ stammt vom griechischen „pneuma“, Hauch, Melodie.

lernten, so dienten jene Neumen nur dazu, dem Gedächtnisse einen Anhalt zu geben, indem sie andeuteten, ob die Figur auf- oder abwärts gehen solle u. s. w.

Den vier bisherigen Tonarten, welche die authentischen (ursprünglichen) genannt wurden, fügte Gregor vier plagale (Seitentöne) hinzu. Diese wurden dadurch gebildet, dass man die vorhandenen Tonleitern in eine Quint und Quart zerlegte und letztere unter dem Grundtone beifügte, so dass sich also die plagale Tonleiter vom Grundtone aus nach oben bis zur Quint, nach unten bis zur Quart bewegte. Ein Beispiel wird dies klar machen. Die authentische Tonart auf *D* zerlegte man sich in die Quint *D E F G A* und in die Quart *A H C D*. Letztere fügte man unter dem Grundtone *D* an, so dass sich also Gesänge in dieser plagalen Tonart von *A— α* bewegten und mit *D* schlossen.

Zur Charakterisierung dieser beiden Tonarten diene folgendes. In den Tonarten bildet der Grund- oder Schlussston gleichsam den Schwerpunkt, dem alle übrigen Töne zustreben, auf welchen alle sich beziehen. Da nun die authentische und plagale Tonart denselben Finalton haben, so ergibt sich naturgemäss, dass beide mit einander verwandt sind. Beachtet man ferner, dass die authentische Tonart vom Grundton bis zu dessen Oktav steigt, während die plagale sich um den Grundton wie um eine Achse nach oben und unten bewegt, so ergibt sich eben so folgerichtig, dass erstere etwas Festes, Bestimmtes und Männliches, letztere dagegen etwas Bewegliches und Weibliches als eigentümliches Unterscheidungsmerkmal an sich hat.

Durch Hinzufügung jener 4 Seitentöne ergaben sich nun folgende 8 Tonreihen oder Kirchentöne (Modi):

D E F G A H C D	Tonus I.	(dorisch) ¹⁾
A H C D E F G A	Tonus II.	(hypo-dorisch)
E F G A H C D E	Tonus III.	(phrygisch)
H C D E F G A H	Tonus IV.	(hypo-phrygisch)
F G A H C D E F	Tonus V.	(lydisch)
C D E F G A H C	Tonus VI.	(hypo-lydisch)
G A H C D E F G	Tonus VII.	(mixolydisch)
D E F G A H C D	Tonus VIII.	(hypo-mixolydisch).

Es waren somit die 1. 3. 5. und 7. Tonart authentisch, die 2. 4. 6. und 8. plagal. Die beiden ersten Tonarten hatten als Grundton *D*, die 3. und 4. *E*, die 5. und 6. *F* und die

¹⁾ Diese Bezeichnungen stammen von Hucbald († 930), stimmen jedoch mit den griechischen nicht überein. Vergl. pag. 1.

7. und 8. *G*. Die Tonreihen auf *A*, *H* und *C* wurden mittelst Vorsetzung eines wesentlichen *b* auf die Tonstufen *D*, *E* und *F* transponiert, ganz ebenso, wie wir heute unsere Dur- und Molltonleiter auf verschiedenen Stufen darstellen. Sollte z. B. die 9. Tonart (äolisch) auf der Stufe *D* dargestellt werden, so musste sie lauten: $D \widehat{EF} G \widehat{AB} C D$, weil in der äolischen Tonart *A*—*a* die halben Tonstufen von der 2.—3. und 5.—6. Stufe liegen. — Um Missverständnissen vorzubeugen, sei hier ausdrücklich bemerkt, dass man früher unser heutiges *H* nicht *H*, sondern *B* nannte, weil man für die tiefste Tonleiter, die hypodorische (*A*—*a*), die ersten sieben Buchstaben des Alphabetes benutzte. Der über *A* liegende Ton wurde aber bald als Ganzton bald als Halbton benutzt und dann mit *B* quadratum oder mit *B* rotundum bezeichnet. In späterer Zeit liess man diese Bezeichnung fallen, nannte den Halbton *B*, und für den Ganzton wählte man den 8. Buchstaben des Alphabets, also *H*. Ich glaubte aber in obiger Tonreihe unsere heutige Bezeichnung anwenden zu müssen, um weniger eingeweihten Lesern die Sache klarer zu machen.

Man spricht von 8, 12 und 14 Kirchentonarten. Welche Bewandnis hat es damit? Wenn von 8 Kirchentonarten die Rede ist, so hat man den gregorianischen Gesang im Auge, dem nur die acht oben angeführten Tonreihen zur Grundlage dienen. Spricht man von 14 Tonarten, so rechnet man hinzu die authentischen und plagalen Tonarten auf den Stufen *A*, *H* und *C*. Zählt man nur 12 Tonarten, so werden die beiden auf *H* aufgebauten weggelassen. Da nämlich *H* keine reine Quint über sich hat, wurde diese Tonart selten gebraucht und wird darum von manchen gar nicht erst mitgezählt.

Unsere heutigen Tonarten (Dur und Moll) erkennen wir an der Vorzeichnung, am Anfangs- und Schlussaccorde und an dem ganzen Fortschritte der Melodie. Woran soll man aber die alten Tonarten erkennen, da in der Regel keine Vorzeichnung vorhanden ist, der Schlusston überdies zwei Tonarten angehören kann und zuweilen sogar unregelmässig ist?

Als Erkennungszeichen dienen:

1) Der Final- oder Schlusston. Derselbe ist, wie bereits erwähnt wurde, bei der 1. und 2. Tonart *D*, bei der 3. und 4. *E*, bei der 5. und 6. *F*, bei der 7. und 8. *G*. — Einen unregelmässigen Schluss nennt man Confinal-Ton.

2) Die Lage der halben Töne.

3) Die Dominante oder der herrschende Ton. Darunter versteht man denjenigen Ton, der am öftesten gebraucht wird, um den sich die übrigen Töne gruppieren, auf dem bei dem Psalmengesange der Text recitiert wird. Als Regel gilt, dass bei den authentischen Tonarten die Quint, bei plagalen aber die Terz unter der gedachten Quint die Dominante bildet. Da jedoch das *b* bald als *b* quadratum (*h*), bald als *b* rotundum (*b*) gebraucht wurde, also veränderlich war, so nahm man statt seiner die höhere Stufe *c*, und die Dominante der plagalen Tonart richtete sich danach, sie war also z. B. in der 4. Tonart nicht *g*, sondern *a*. Die Dominanten der 8 Kirchentonarten sind demnach: I. Ton, Dominante *A*; II. Ton, Dom. *F*; III. Ton, Dom. *C*; IV. Ton, Dom. *A*; V. Ton, Dom. *C*; VI. Ton, Dom. *A*; VII. Ton, Dom. *D*; VIII. Ton, Dom. *C*.

Unter gemeinschaftlicher Dominante verstand man den Ton *a*, auf den, weil er sowohl vom Bass als vom Tenor bequem gesungen werden kann, bei Ausführung der Gesänge alle Dominanten transponiert wurden. Die 1. Tonart blieb somit unverändert, weil die Dominante ohnehin *a* ist; die 2. Tonart, deren Dominante *f* ist, wurde um eine grosse Terz höher angestimmt; in gleicher Weise wurde die 3., 5. und 8. Tonart um eine kleine Terz tiefer, die 7. Tonart um eine Quart tiefer transponiert, weil die Dominante im ersten Falle *c*, im zweiten Falle *d* ist.

4) Der Ambitus oder Umfang. Reicht die Melodie vom Grundton bis zu dessen Oktav, so nannte man den Ton „perfekt“ (vollständig); erreichte sie die Oktav nicht, so hiess sie „imperfekt“ (unvollständig); überstieg sie die Oktav nach unten oder oben um einen Ton, so erhielt sie die „Bezeichnung plus-quamperfekt“ (überevollständig). Zuweilen, z. B. bei dem *Dies irae*, ist die authentische Tonart mit der plagalen verbunden, d. h. die Melodie reicht von *D—d* und unter *D* abwärts bis *A*; in diesem Falle bezeichnete man das mit „tonus mixtus“ (gemischter Ton). Es ist leicht einzusehen, wie durch den Umfang der Melodie, durch die Dominante und den Schlusston die Tonart eines Tonstückes bestimmt werden kann. Da jedoch der Bau der Melodie zuweilen unregelmässig ist, hat man endlich noch

5) auf gewisse stereotype Tonverbindungen, *Repercussionen* (Widerschläge) genannt, zu achten. Dieselben bestehen vorzugsweise aus der Verbindung des Grundtons mit der Do-

minante des Haupt- und Seitentons; in der 1. Tonart also aus der Verbindung von $d-a$, $d-f$; in der 2. Tonart von $d-f$ und $d-a$.¹⁾

¹⁾ Versuchen wir einmal die Tonart der beiden folgenden Choralmelodien zu bestimmen.

1. *Antiphon zur Auferstehungsfeierlichkeit.*

Glo - ri - a ti - bi Tri - ni-tas ae - qua - lis,
u - na De - i - tas et an - te om - ni - a
sae - cu - la, et nunc, et in per - pe - tu - um.

2.

San - ctus. San - ctus.
San - ctus Do - mi-nus De - us
Sa - ba-oth.

Die erste Melodie hat zum Finaltone D, gehört also zur ersten oder zweiten Tonart. Dieselbe bewegt sich vom unteren D bis zum oberen D während unter D sich nur der Ton C vorfindet. Es ist mithin der vollständige Ambitus der ersten oder dorischen Tonart. Zu gleichem Resultate gelangen wir, wenn die Dominante inbetracht gezogen wird. Der Ton, welcher am häufigsten vorkommt, um den sich die anderen Töne gruppieren, ist A, also die Dominante der ersten Tonart.

Die zweite Melodie hat G zum Finaltone, gehört also der 7. oder 8. Tonart an. Dieselbe bewegt sich nach oben von G—D, nach unten ebenfalls von G—D, es ist also der perfekte Ambitus der plagalen achten oder der hypo-mixolydischen Tonart. C ist offenbar der am häufigsten vorkommende Ton, also die Dominante, welche dem 8. Tone eignet. Ebenso spricht für den 8. Ton die Tonverbindung (Repercussion) G—C am Anfange der Melodie.

Der Hauptfortschritt wurde durch Gregor dadurch angebahnt, dass die Melodie nicht mehr sklavisch an die Quantität der Silben gebunden war, sondern sich nach dem gewöhnlichen Wort-Accente richtete (was bekanntlich bei den alten Sprachen in der Poesie nicht immer zusammentrifft), und ferner dadurch, dass die Melodie freier und selbständiger auftrat, indem oft auf tonlose Silben lange Tonreihen, sogenannte Jubilationen,¹⁾ gesungen wurden.

Man unterscheidet bei diesen Gesängen zwei Gattungen: Accentus und Concentus. Zum Accentus rechnet man den Epistel-, Evangelien- und Kapitel-Ton, das Pater noster, die Präfation und die Psalmtöne. Das Charakteristische derselben besteht darin, dass diese Gesänge sich auf wenige Töne beschränken, meist auf einem Ton recitiert werden und nur am Schlusse oder bei den Interpunktionszeichen eine kleine Beugung der Melodie haben. Der Concentus begreift alle Gesänge in sich, die einen grösseren Stimmumfang besitzen. Man nennt wohl auch den Priestergesang Accentus, den Chorgesang Concentus.

Diese Gesänge führen noch verschiedene andere Namen. Zunächst nennt man sie gregorianische Choräle, doch begreift man darunter im weiteren Sinne alle liturgischen Gesänge, selbst solche, die nachweislich nach Gregors Zeitalter entstanden. Cantus Romanus heissen sie, weil sich die römischen Päpste und Sänger um deren Ausbreitung verdient machten. Cantus firmus (fester Gesang) wurden sie genannt, als man anfing, sie kontrapunktisch mit anderen Stimmen zu umweben, etwa so, wie es heute mit den deutschen Melodien bei den Choralfigurationen geschieht. Der Ausdruck Cantus planus (ebelmässiger Gesang) schreibt sich nach R. Schlecht²⁾ ebenfalls aus jener Zeit her, indem bei den kontrapunktischen Arbeiten der Choral jedesmal in gleichlangen Noten erscheint. Dieser Umstand hat zu dem Missverständnisse Anlass gegeben, als wäre der gregorianische Choral immer in gleichlangen Tönen vorgetragen worden. Dies widerspricht jedoch aller Tradition und der gegenwärtigen Praxis. Er besteht im Gegenteil aus langen, halblangen

¹⁾ Solche Jubilationen treten oft auf am Schlusse des Alleluja bei dem Graduale und bei dem Deo gratias; man nannte sie auch „Neumen“, welcher Ausdruck wohl zu unterscheiden ist von dem gleichlautenden bei der alten Notenschrift.

²⁾ Geschichte der Kirchenmusik. Regensburg, Coppenrath, 1871.

und kurzen Noten, welche den betonten und unbetonten Silben entsprechen und ist also im Grunde eine freie Deklamation.

Diese Gesänge sind die eigentlich liturgische Musik der katholischen Kirche. Für ihren Wert spricht schon der Umstand, dass sie sich über tausend Jahre erhalten konnten, „denn was in dieser Weise die Zeiten überdauert, muss einen unvergänglichen Wert in sich haben.“¹⁾ Auch der Umstand spricht für den Wert des Chorals, dass man ihn immer und immer wieder hören kann, ohne seiner überdrüssig zu werden, während dies bei keinem Tonstücke der neueren Zeit der Fall ist. Der gregorianische Choral ist in der That ein in sich abgeschlossenes Ganzes, welches dem Palestrinastile und der modernen Musik zur Seite steht.²⁾ Er wird auch nie seine Wirkung verfehlen, wenn man ihn mit richtiger Sprach- und Tonbildung, mit guter Betonung und mit warmem Gefühle, d. h. künstlerisch vorträgt. Es bekundet sich dann in ihm eine Tonsprache, „in welcher die Andacht des Herzens, die Macht des Glaubens, die Tiefe der Empfindung durch Töne sich ausspricht, von der man zu Gregors Zeiten allgemein glaubte, der heilige Mann habe sie in einer höheren geistigen Welt vernommen, und das Vermögen, solchen Gesang herzustellen, sei ihm auf aussergewöhnliche Weise von oben verliehen“.

Da der Choral vielfach verkannt, unterschätzt und darum vernachlässigt wird, mögen hier noch einige Aussprüche von musikalischen Autoritäten folgen.

Ambros in seiner Geschichte (Bd. II, pag. 67) sagt: „Im allgemeinen mag bemerkt werden, dass sich kaum eine allen Anforderungen besser entsprechende, zweck- und sachgemässere Singart für den Ritus denken lässt. Die Kunstgeschichte hat von ihrem Standpunkte aus bloss auf die hohe Würde, die grossartige Einfachheit und die eindringliche Kraft hinzuweisen. Die innere Lebenskraft dieser Gesänge ist so gross, dass sie auch ohne alle Harmonisierung sich auf das Intensivste geltend machen. — Die Musik ist an der gewaltigen Lebenskraft der gregorianischen Gesänge erstarkt und herangebildet.“

Jean Jaques Rousseau (spr. Russoh) sagt: „Man muss

¹⁾ Forkel, in seiner Geschichte.

²⁾ Mozart that die Äusserung, dass er seinen ganzen Ruhm dahingäbe, wenn er der Komponist der Präfation wäre. Er, wie Mendelssohn, Mehul und Liszt, haben Choral-Motive zu ihren grössten Werken benutzt.

durchaus keinen Geschmack haben, um in den Kirchen der Musik vor dem Choralgesang den Vorzug zu geben.“

Und Halevy wirft die Frage auf: „Wie können die katholischen Priester, die in dem gregorianischen Kirchengesange die schönste religiöse Melodie besitzen, welche existiert, in ihren Kirchen die Armut der modernen Musik zulassen?“



§ 4. Guido von Arezzo.

Notation und Solmisation.

Die Gesänge Gregors waren von einer Schwierigkeit, dass sie nicht vom Volke, sondern nur von geschulten Sängern ausgeführt werden konnten. Zur Heranbildung solcher Sänger errichtete Gregor, wie bereits berichtet wurde, eine Gesangschule zu Rom. Die hier gebildeten Sänger trugen nun die Musikbildung nach Frankreich, Deutschland und England, wohin sie durch Bischöfe und Fürsten berufen wurden. In Deutschland stiftete namentlich der Apostel der Deutschen, Bonifacius, an den Bischofsitzen Schulen, in welchen neben den Wissenschaften auch Gesang gelehrt wurde, so zu Fulda, später zu Eichstätt und Würzburg.¹⁾ Die Berichte der römischen Sänger über die Fortschritte der Deutschen sind jedoch nicht sehr schmeichelfhaft. So berichtet Johannes Diaconus, der Biograph Gregors: „Ihre rohen, wie Donner brüllenden Stimmen seien keiner sanften Modulation fähig, weil ihre an Trunk gewöhnten heiseren Kehlen jene Biegungen, die eine zarte Melodie erfordert, gar nicht hergegeben hätten, so zwar, dass ihre Abscheu erregenden

¹⁾ Die damaligen Schulen zerfielen in 2. Abteilungen, in das Trivium (Dreiweg) und das Quadrivium (Vierweg). In der 1. Abteilung wurde gelehrt: Grammatik, Rhetorik und Dialektik, in der 2. Abteilung: Musik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie. Dazu trat noch die Theologie.

Stimmen nur Töne hervorbrächten, die dem Gepolter eines von einer Höhe herunterrollenden Lastwagens ähnlich gewesen seien.“

Einer der eifrigsten Beförderer des gregorianischen Gesanges war Kaiser Karl der Grosse. In seiner Hofschule wurden die Knaben im Gesange unterrichtet, wobei er wohl selbst thätig eingriff. Auch an seinem Hof hielt er Gesangübungen, die er selbst leitete. In Metz und Soissons (spr. Soassong) gründete er zwei Hauptgesangschulen und stellte sie unter Direktion von römischen oder in Rom ausgebildeten Sängern, denn er wollte in seinem Reiche nur eine Liturgie und einen Gesang haben. In diesen Schulen wurden nun diejenigen Sänger ausgebildet, welche an den einzelnen Kirchen als Gesanglehrer wirken sollten. Ein von ihm berufener Sänger, Romanus, kam nur, durch ein Fieber zurückgehalten, bis zum Benediktiner-Kloster St. Gallen und stiftete hier eine durch Jahrhunderte hindurch berühmte Gesangschule,¹⁾ deren Ruhm, wie Ekkehart erzählt, „von Meer zu Meer“ reichte, und die für Deutschland geradezu mustergiltig war. Das von Romanus mitgebrachte Antiphonar (oder dessen Abschrift) befindet sich noch heute als seltenes und kostbares Eigentum in der Stiftsbibliothek und wurde 1851, facsimiliert und in die Choralnotenschrift übertragen, durch den Jesuiten Lambillote (spr. Langbijott) zu Brüssel veröffentlicht. Dieses älteste Manuskript liefert den Beweis, dass Gregor sein Antiphonar nicht mit Buchstaben, wie einige meinen, sondern mit Neumen schrieb.

Da jedoch die Neumenschrift, ganz abgesehen von ungenauen Abschriften, nicht bestimmt genug war, und der Gesang sich durch Tradition fortpflanzte, so konnte es nicht ausbleiben, dass sich verschiedene Abweichungen durch Veränderungen der Intervallfortschreitungen, durch Zusätze und Weglassungen einschlichen. Recht anschaulich schildert Cottonius, ein Zeitgenosse von Guido, diese Verhältnisse, wenn er schreibt: „Daher geschieht es, dass jeder diese Neumen nach seinem Ermessen erhöht oder herabsetzt und die grosse Terz und Quinte singt, wo du die kleine Terz und Quinte nimmst; und dass, wenn ein dritter hinzukommt, er von euch beiden abweicht. Wenn nun aber der eine sagt: So hat mich mein Meister Trudo es gelehrt, so versetzt der andere: Ich aber habe es so von

¹⁾ Vergleiche das treffliche Buch: „Die Sängerschule St. Gallen“ von A. Schubiger. Einsiedeln, Benziger.

Meister Albinus gelernt, darauf der dritte: Gewiss, Meister Salomon singt es ganz anders. Und um dich nicht mit langen Umschweifen aufzuhalten: selten kommen drei in einem Gesange überein, viel weniger tausend; weil, wenn jeder seinen Lehrer vorzieht, ebenso viel Singweisen entstehen, als es in der Welt Lehrer giebt.“

Um diesen fühlbaren Übelstand zu beseitigen, erdachte der Scharfsinn der Gelehrten verschiedene Schreibweisen (vergl. Beilagen No. 3, 4 u. 8), die aber nur örtliche, nicht allgemeine Anwendung fanden. Diesem Hin- und Herschwanken machte ein genialer Mann,

Guido von Arezzo (Aretinus),

ein Ende, indem er vier Linien zog und die Neumen, denen er eine mehr eckige Gestalt gab („Hufnagelschrift“), auf und zwischen dieselben schrieb, so dass es möglich war, jedem Tone eine bestimmte Stellung anzuweisen und doch das Liniensystem leicht zu überblicken. Diese Erfindung erscheint uns heute sehr einfach, dennoch brauchte man Jahrhunderte, um dahin zu gelangen. Wer erinnert sich dabei nicht unwillkürlich an das Ei des Columbus? Vgl. Beilage 5.

Guido lebte zu Anfang des 11. Jahrhunderts in dem Kloster zu Pomposa bei Ravenna und zeichnete sich durch Gelehrsamkeit und vorzügliche Lehrmethode aus. Er hatte das merkwürdige Schicksal, dass man ihm früher alle Erfindungen, die vor und nach ihm gemacht wurden, zuschrieb,¹⁾ — was jedenfalls auf eine ausserordentliche Persönlichkeit schliessen lässt, — während man ihm jetzt womöglich alles absprechen möchte. Selbstverständlich können wir uns hier nicht auf eine kritische Untersuchung einlassen. Sein Hauptverdienst besteht wohl darin, dass er das Liniensystem vervollständigte und die Lehrmethode verbesserte, indem er das „Treffen“ der Töne lehrte, während bis dahin der Gesang in mechanischer Weise nach dem Gehöre und mit Hilfe der Neumen erlernt wurde. Sein Streben war

¹⁾ Der Engländer Burney sagt in dieser Beziehung: „Guido ist einer jener begünstigten Namen, für welche die Freigebigkeit der Nachwelt keine Grenzen kennt. Er war Jahrhunderte lang angesehen als der Oberherr im Reiche der Tonkunst, dem alle herrenlosen Sachen zufielen, und nicht bloss solche, die ihm als Nachwuchs gebühren konnten, sondern auch solche, die irgend wo der Zufall sonst noch seinen Verehrern in die Hände gespielt hat.“

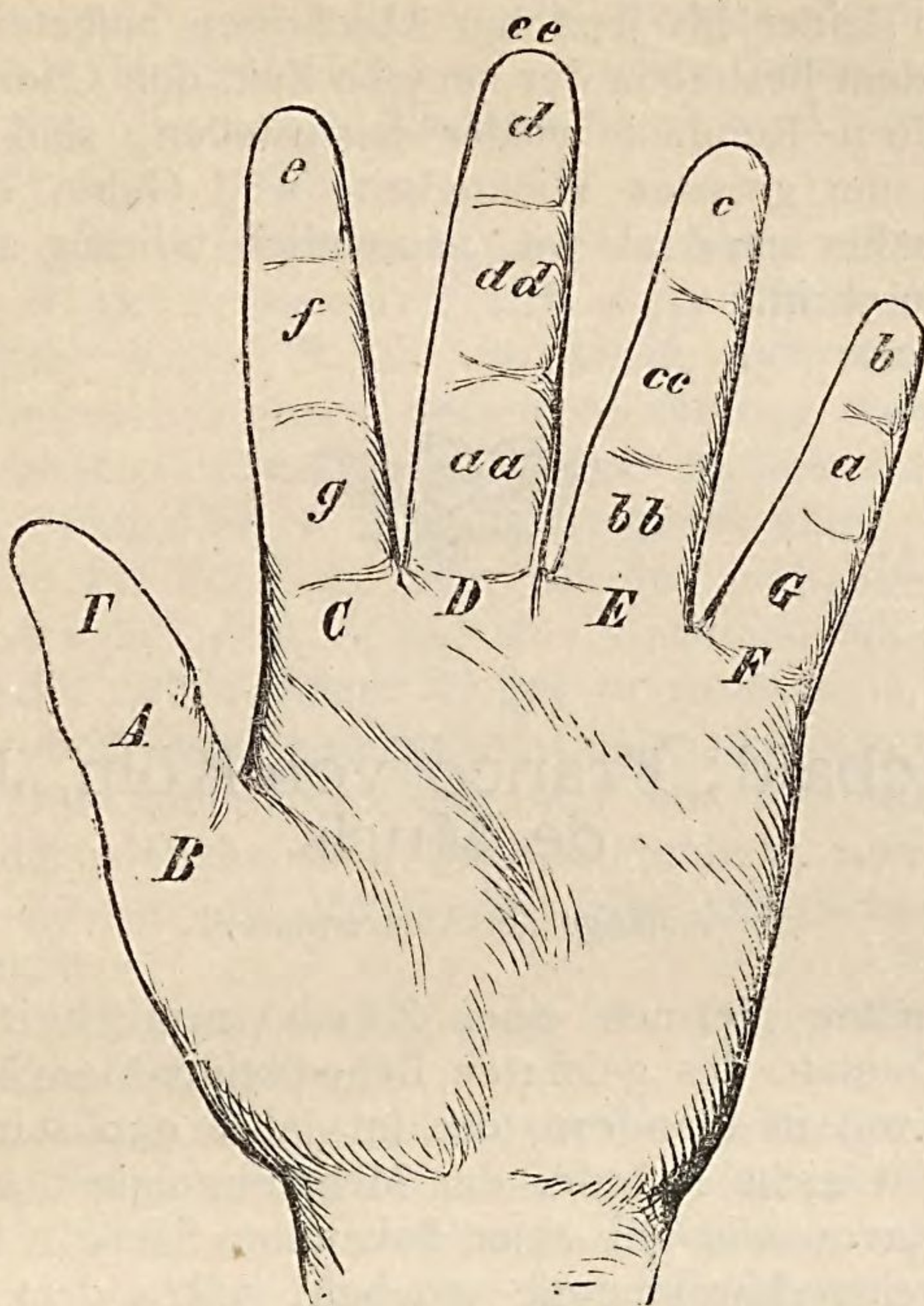
mit bewusster Absicht vorzugsweise auf das Praktische gerichtet. „Der Weg der Philosophie,“ schrieb er, „ist nicht der meine, ich kümmere mich nur um dasjenige, was der Kirche nützt und unsere Kleinen (die Schüler) vorwärts bringt.“

Zur leichteren Erlernung der Intervalle benutzte er zunächst das Monochord und dann die Melodie eines Hymnus zu Ehren des hl. Johannes des Täufers (Schutzpatron der Sänger), dessen erste Strophe lautet:

Ut queant laxis	Famuli tuorum,
Resonare fibris	Solve polluti
Mira gestorum	Labii reatum
Sancte Joannes.	

Die Melodie dieses Hymnus war so komponiert, dass jede der ersten sechs Verszeilen mit einem höheren Tone begann.¹⁾ Über die Art des Gebrauches schreibt Guido: „Dieser Gesang fängt, wie du wohl siehst, in seinen sechs Teilen mit sechs verschiedenen Tönen an. Wer es nun durch Übung dahin bringt, dass er sich den Anfang dieser sechs Absätze gut merkt, um jeden Absatz, welchen er eben will, mit Sicherheit angeben zu können, wird imstande sein, dieselben sechs Töne, wo sie ihm sonst vorkommen mögen, leicht anzuschlagen.“ Es war dies also ein Hilfsmittel, um dem Gedächtnisse der Sänger im Treffen der Tonintervalle nachzuhelfen, aber nicht die Solmisation. Dieselbe entwickelte sich vielmehr erst bei Guidos Schülern aus jener Sechstonreihe (Hexachord) dadurch, dass man die damals vorhandenen Töne in 7 Hexachorde teilte und jedem derselben die Silben ut, re, mi, fa, sol, la in der Art unterlegte, dass stets auf den Halbton die Silben mi fa zu stehen kamen. Den Sechston auf C nannte man Hexachordum naturalis (den natürlichen Sechston), den auf G Hex. durus (den harten Sechston, wegen des harten b oder h), den auf F Hex. mollis (den weichen Sechston). Ausserdem bezeichnete man die Tiefe oder Höhe der Hexachorde mit den Ausdrücken grave (tief), acutum (hoch, scharf), superacutum (sehr hoch). Das tiefe G (I', Gamma) wurde hinzugefügt, damit man gleich mit einem Sechston beginnen könne. Die umstehende Übersicht wird die Sache klar machen. (Im Übrigen vergleiche man damit das „vollkomme System“ der Griechen pag. 2.)

¹⁾ Siehe Beilagen No. 6.



Singknaben“, wurde Jahrhunderte hindurch beibehalten. Erst im 16. Jahrhundert fügte der Belgier Waelrant für den 7. Ton die Silbe „si“ hinzu und später verwechselte man die Silbe ut mit do. Die romanischen Völker bezeichnen noch heute die Töne der Tonleiter mit den Silben do re mi fa so la si. Wenn wir dieselben beim Gesange gebrauchen, so geschieht es nur, um die Aussprache der Vokale zu üben.¹⁾

Guido erwarb sich noch Verdienste durch zahlreiche theoretische Werke,²⁾ durch Anbahnung der Harmonie — wie wir im folgenden Abschnitte sehen werden — und dadurch, dass er das Antiphonar Gregors auf sein Liniensystem übertrug,

1) Neuerdings benennen die „Zifferisten“ die Töne wieder mit den Solmisationssilben.

2) Eine interessante Inhaltsangabe derselben ist bei Forkel, II. Bd. pag. 25 b ff. nachzulesen.

wovon aber leider bis jetzt nur Abschriften aufgefunden worden sind. Bei dem Bestreben der neueren Zeit, den Choral in der ursprünglichen Reinheit wieder herzustellen, sind jene Manuskripte von der grössten Wichtigkeit, weil Guido der Tradition um vieles näher stand als wir, namentlich inbezug auf das Lesen der Neumenschrift.



§ 5. Hucbald; Franco von Köln, Johannes de Muris.

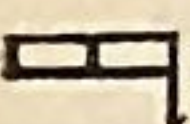
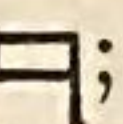
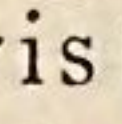
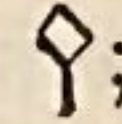
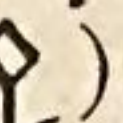
Anfänge der Mensuralmusik.

Den ersten Versuch einer Zweistimmigkeit finden wir in einem Tractate des gelehrten Benediktiner-Mönches Hucbald aus St. Amand in Flandern, der im Jahre 930 starb. Hucbald selbst scheint nicht Erfinder der Mehrstimmigkeit zu sein, denn er spricht davon wie von einer bekannten Sache. Dem Studium der griechischen Musiktheorie ergeben, galten dem Erfinder nur die Oktaven, Quinten und Quarten als Konsonanzen. Er kam nun auf den Gedanken, zwei oder mehrere Stimmen in den genannten Konsonanzen fortschreiten zu lassen und nannte diese Verbindung der Stimmen *Organum*, *Diaphonie*, oder *Dis-Cantus* (Gesang verschiedener Stimmen). Hucbald teilt uns in seinem Tractate zwei Arten dieses „Organums“ mit. Die eine Art bewegt sich nur in Quarten, oder Quinten und Oktaven; die zweite dagegen beginnt im Einklange, die obere Stimme berührt darauf im Durchgange die Sekunde und Terz, bewegt sich darauf parallel in Quarten und macht am Ende eine Wendung zum Einklange zurück. (Vergl. Beilage 7, 8.) Während die erste Gattung für die Entwicklung der Kunst ohne Bedeutung war, weil die Stimmführung jeder Selbständigkeit entbehrte, führte die zweite Gattung, das schweifende Organum, in der That zu jener Schreibart, die sich im 14. und 15. Jahrhundert ausbildete und unter dem Namen „Kontrapunkt“ (Punkt, gegen Punkt) bekannt ist. Das Wesen dieses Stils besteht darin, dass nicht Accorde an einander gereiht, sondern Stimmen (Melodien)

mit einander nach bestimmten und strengen Regeln verbunden wurden. Eine Harmonielehre in unserem heutigen Sinne, also die Lehre über die Accord-Verbindungen, stellte erst Rameau (spr. Ramoh) 1722 auf.¹⁾

Es ist viel darüber gestritten worden, ob das gedachte „Organum“ in der Praxis wirklich ausgeführt worden sei, oder nicht. Manche sahen es nur für einen theoretischen Versuch auf dem Papiere an, gegen dessen Ausführung wohl das Gehör Protest²⁾ erhoben hätte (Kiesewetter). Andere meinten (Oscar Paul), jene Quintenfolgen seien nicht gleichzeitig, sondern nach einander (wie bei der Fuge oder bei den Antiphonen) gesungen worden, was wohl nicht richtig ist. Nachdem ich jüngst in einer Dorfkirche neben einem Sänger zu sitzen kam, der die Melodie eines ohne Orgel gesungenen Liedes fünf Strophen hindurch mit der Unter-Quinte begleitete und nur hin und wieder bei Sprüngen der Melodie eine Quarten-Parallele zum besten gab, — glaube ich an die Möglichkeit der praktischen Ausführung jenes Organums.³⁾

Gleiche Richtung verfolgte im 11. Jahrhundert Guido von Arezzo. (Siehe Beilage 9.)

Im 12. Jahrhundert wurden jene Versuche fortgesetzt. Man fing an, sich von der griechischen Musiktheorie in der Praxis loszusagen und versuchte wohl auch Tonsätze, wo einem Tone in der zweiten Stimme mehrere Töne gegenüber traten. Um das in der Praxis Ausgeführte auch schriftlich darstellen zu können, bedurfte man Noten von verschiedener Dauer. Und so entstanden die Notengattungen: Duplex longa oder Maxima ; Longa ; Brevis ; Semibrevis ; Minima ; Semiminima  (); Fusa  und Semifusa .

Die ersten vier Arten werden noch heute beim gregoria-

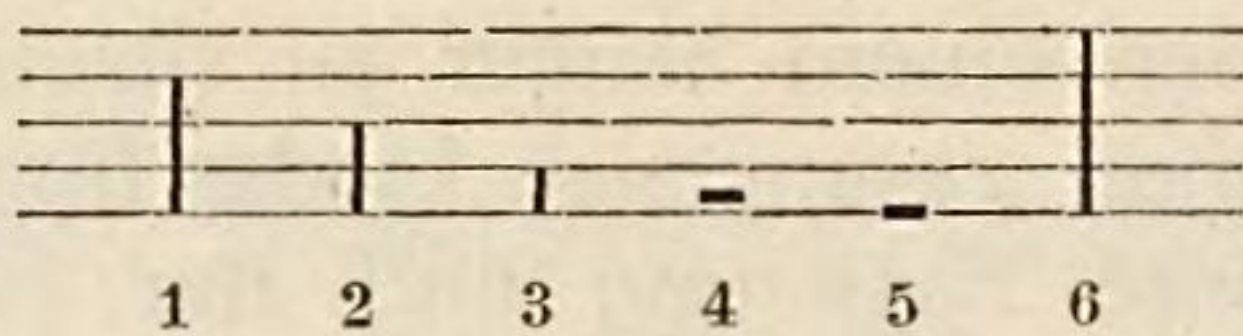
¹⁾ Hier mag kurz berührt und konstatiert werden, dass alle wahre Komposition auf Kontrapunkt und nicht auf Harmonielehre beruht, d. h. mit anderen Worten, es werden bei jeder guten Komposition Stimmen über einander geschrieben, nicht aber Accorde an einander geleimt.

²⁾ Hucbald selbst war davon so entzückt, dass er ausruft: „Siehe den lieblichen Zusammenklang, der solcher Stimmenverbindung entspringt.“

³⁾ Ein Überrest des „Organums“ ist wohl auch der sonderbare Gebrauch in der päpstlichen Kapelle, gewisse Choräle in fortlaufenden Terzen- und Oktaven-Parallelen zu singen, desgleichen die Falsi bordoni, von denen später die Rede sein wird. Hierzu ist ferner noch die Mixtur unserer Orgel zu rechnen, bei welchem Register bekanntlich Grundton, Quint und Oktav zu gleicher Zeit erklingen.

nischen Gesange gebraucht, ohne jedoch hier einen bestimmten Zeitwert zu besitzen. Es ist leicht einzusehen, wie durch Ver-
rundung dieser Zeichen unsere heutigen Noten entstanden. (Vergl.
Beilage 13, 14.)

Als Pausen hatte man folgende Zeichen: 1, für die perfekte Longa einen Strich durch drei Zwischenräume, 2, für die im-
perfekte Longa einen Strich durch zwei Zwischenräume, 3, für die Brevis einen Strich durch einen Zwischenraum, 4, für die
kleineren Notengattungen einen Strich durch zwei drittel oder
ein drittel eines Zwischenraumes. Das Zeichen für die Schluss-
pause war ein Strich durch alle Linien.



Das gegenseitige Abmessen der Töne, wozu die Brevis und später die Semibrevis den Massstab gab, nannte man Men-
sur und derartig abgemessene Musik Mensural-Musik.

Die Lehre von der Mensur ist eine sehr verwickelte und schwierige, weil die Noten keinen absoluten, sondern nur einen relativen Wert hatten. Da eine genaue Kenntnis derselben nur für diejenigen notwendig ist, welche alte Drucke oder Manuskripte in unsere heutige Notenschrift übertragen wollen, so genügt hier wohl eine Mitteilung des Wichtigsten, um wenigstens eine allgemeine Vorstellung zu vermitteln. Wer sich darüber genauer unterrichten will, lese H. Bellermanns Schrift: „Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts.“ Berlin, Reimer. 1858. Nach dieser wertvollen Schrift geben wir das folgende.

Wie wir heute den Takt in verschiedenen Notengattungen ausdrücken können, z. B. in der doppelten Taktnote ($\equiv$, $\frac{2}{1}$ oder Alla-breve-Takt), oder in der ganzen Note ($\bigcirc$, $\frac{2}{2}$ oder $\frac{4}{4}$ Takt), so war dies auch bei den Alten der Fall. Für gewöhnlich nahmen sie aber die Brevis (unsere doppelte Taktnote) als Einheit des Taktes an und nannten sie die Mensura temporis, oder kürzer das Tempus.

Eine jede Mensur ist nach dem vorgeschriebenen Taktzeichen entweder perfekt (vollkommen) oder imperfekt (unvollkommen), d. h., sie ist entweder dreizeitig oder zweizeitig. Unter Tempus perfectum haben wir also den $\frac{3}{1}$ Takt, unter Tempus imperfektum den $\frac{2}{1}$ oder $\frac{4}{2}$ (unseren Alla-breve-Takt) zu

verstehen. Perfekt aber wurde die dreizeitige Taktart genannt, weil die Drei die vollkommenste unter allen Zahlen sei und von der Dreieinigkeit, der wahren und höchsten Vollkommenheit, den Namen führte. Das Zeichen für das vollkommene Tempus ist ein geschlossener Kreis $\bigcirc$, für das unvollkommene ein Halbkreis C . Im Tempus perfectum enthielt demnach die Brevis drei Semibreven u. s. w., im Tempus imperfectum dagegen die Brevis zwei Semibreven, die Semibrevis zwei Minima u. s. w.

Wird das Taktzeichen durchstrichen (Φ C), oder der Halbkreis mit der Öffnung nach links gerichtet ($\bigcirc$), so verlieren die Noten die Hälfte ihres Wertes, werden also doppelt rasch genommen. Steht eine Bruchzahl bei dem Zeichen, so verlieren die Noten gleichfalls an Wert; $\bigcirc^{3/4}$ bezeichnet z. B., dass jede Note zwei Teile ihres Wertes verliert. Oft schrieb man auch statt der Brüche ganze Zahlen hin. Durch genannte Zeichen wurde daher das, was wir heute das Tempo nennen, angedeutet.

Auch die Art der Zusammenstellung bewirkte eine Änderung der Länge der Noten. Die Longa z. B. war gleich zwei Breven, wenn ihr eine Brevis folgte oder vorausging, dagegen dreizeitig, wenn ihr eine Longa folgte.

Hatte das Taktzeichen einen Punkt im Innern $\odot$, so nannte man dies Prolatio, dessen Wesen darin bestand, dass die Semibrevis als Takteinheit genommen und in 3 Minimae geteilt wurde. Es ist dies unser $3/2$ Takt. Unter Taktus verstand man die Zeitdauer, welche zu einem ruhigen und mässigen Niederschlagen und Erheben der Hand erforderlich war. Diese so bestimmte Zeitdauer war das Regelnde für alle Taktzeichen; alle geben uns an, in welchem Verhältnis die Noten zu diesem Taktus stehen: ob wir ein, zwei oder mehr von dieser oder jener Notengattung auf einen Taktus zu singen haben oder umgekehrt, ob ein oder mehrere Taktus auf diese oder jene Notengattung zu geben sind. Es kamen demnach auf eine Brevis perfecta drei, auf eine Brevis imperfecta zwei solcher Taktus. Der Begriff des Wortes Taktus ist demnach von dem unsrigen verschieden. Taktstriche kannte man damals nicht. Übrigens singen die päpstlichen Sänger heute noch nach Noten ohne Taktstriche, und wer Musiken im Palestrinastile eingeübt hat, wird gefunden haben, dass diese Taktstriche und der damit verbunden gedachte Rhythmus den Sängern inbezug auf die richtige Betonung des Textes und inbezug auf den notwendigen Fluss der Stimmen oft grosse Schwierigkeiten bereiten. Auch bei dem Vortrage moderner Musik machen sich die Taktstriche insofern

unangenehm geltend, als sie die Gesangschüler verleiten, bei ihnen Atem zu schöpfen, selbst wenn dadurch die Silben eines Wortes getrennt würden. Mit diesem Fehler haben bekanntlich Gesanglehrer immer zu kämpfen, auch wenn die Schüler die Regel genau kennen. Es scheint, als wenn durch diese Taktstriche der Faden der Melodie auseinandergeschnitten würde, so stark wirkt das sichtbare Zeichen auf das Auge und den Geist. Um einen Begriff von dieser Schreibart zu geben, folgen in der Beilage Beispiele in Urschrift und Übersetzung. Vergl. Beisp. No. 10, 11, 12.

Beispiel 10 giebt einen zweistimmigen Satz, worin die Oberstimme die Noten im imperfekten, die Unterstimme sie im perfekten Tempus singt. Beispiel 11 enthält einen zweistimmigen Satz, wo die Unterstimme denselben Satz im verkürzten Tempus singt. Beispiel 12 giebt einen Doppel-Kanon zwischen Sopran und Alt, Tenor und Bass, wo der Sopran imperfekt, der Alt perfekt singt; wo ferner bei dem Tenor und Bass noch die *prolatio* hinzutritt.

Unsere Sänger schrecken in der Regel zurück vor den polyphonen Kompositionen des 16. Jahrhunderts, obgleich sie ihnen in heutiger Notenschrift geboten werden. Was würden sie sagen, wenn sie noch mit den im Vorstehenden angedeuteten, aber lange nicht erschöpften Schwierigkeiten der Mensural-Notenschrift zu kämpfen hätten? ¹⁾

¹⁾ Im Anschlusse an Obiges mag hier zweier weiteren Schwierigkeiten gedacht werden, mit denen heute noch unsere Sänger bei dem Vortrage alter Kompositionen zu kämpfen haben, nämlich der Transposition und der damit in Verbindung stehenden verschiedenen Arten der Schlüssel.

Man schrieb vor und nach Palestrina die Tonstücke entweder ohne Vorzeichnung, also in den Tonarten auf *D*, *E*, *F* u. s. w., oder man transponierte sie in die Ober-Quart mit Vorzeichnung eines wesentlichen *b*. Dorisch lautete demnach; *G A B C D E F G*. Untransponierte Tonstücke nannte man das „Dursystem“, transponierte das „Mollsystem“, weil dort *B durus (h)*, hier *B mollis (b)* angewendet wurde. (Man sieht, dass diese Benennungen damals etwas ganz anderes bedeuteten als heute.) Da man ferner an der Regel festhielt, dass keine Nebenlinien anzuwenden seien, so kam man bei dem höher liegenden Mollsysteme in Verlegenheit und wendete darum ganz verschiedene Schlüsselgattungen an. Bei dem „Dursysteme“ gebrauchte man den C-Schlüssel auf der 1., 3. und 4. Linie für Sopran, Alt und Tenor und den F-Schlüssel auf der 4. Linie für den Bass. Dagegen wendete man bei dem „Mollsysteme“ den Violinschlüssel für Sopran, den C-Schlüssel auf der 2. Linie (Mezzosopranschlüssel) für Alt, den C-Schlüssel auf der 3. Linie für Tenor und den F-Schlüssel auf der 3. Linie (Baritonschlüssel) für den Bass an. Diese hohen Schlüssel nannte man *Chiavette* (Schlüsselchen, versetzte Schlüssel). Nun werden aber jene Kompositionen, damit sie den Stimmen bequem liegen, bald eine Terz oder Secunde höher, bald niedriger angestimmt, was leicht ausführbar ist, wenn man die Schlüssel wechselt. Darum müssen die Sänger mit allen genannten Schlüsseln und mit der Lage der halben Töne, sowie mit den damit in Verbindung stehenden Vorzeichnungen genau

Über diese Materie schrieb zuerst der berühmte Franco von Köln, der Ende des 12. oder zu Anfang des 13. Jahrhunderts lebte, über dessen Lebensumstände indes nichts bekannt ist. Zu bemerken ist noch, dass dieser Theoretiker schon die kleine und grosse Terz zu den Konsonanzen, wenn auch nur zu den unvollkommenen, zählt, dagegen nicht die Sext. Dies thut erst der Schriftsteller Johannes de Muris, um 1330 Doktor der Sorbonne zu Paris.

Derselbe stellt inbezug auf den Diskantus bereits Regeln auf, die noch heute Geltung haben. So soll der Diskantus mit einer vollkommenen Konsonanz beginnen und schliessen;¹⁾ zwei vollkommene Konsonanzen (Oktaven, Quinten) sollen nicht in gerader Bewegung auf einander folgen, die Dissonanz kommt nur im Durchgange vor und löst sich wieder in eine Konsonanz auf; zwei Dissonanzen dürfen nicht auf einander folgen; Gegenbewegung der Stimmen ist womöglich vorzuziehen u. s. w.

In jener Zeit entwickelte sich auch in England und Frankreich eine eigentümliche Art, die Psalmen zu singen. Man begleitete nämlich den in der Oberstimme liegenden Psalmton mit der Unter-Quart und Sext, also in Sext-Accorden. Da nun hier statt des Grundtones stets die Terz im Basse lag, so nannte man diese Form des Psalmodierens „Falso bordone“ (falscher Bass), französisch Faux bourdons (spr. Foh-burdóngh). Dass diese beliebt gewordene Form nicht viel besser war als das „Organum“, das offenbar als Muster vorgeschwebt hatte, bedarf wohl kaum des Nachweises. Als der päpstliche Hof 1377 von Avignon (spr. Avinjong) nach Rom zurückkehrte, wurde diese Gesangart auch dorthin verpflanzt.

Aus diesen rohen Anfängen entwickelte sich später eine andere, mehr kunstgerechte Art des Psalmodierens, die wir heute noch anwenden und ebenfalls Falso bordone nennen, obwohl sie streng genommen diesen Namen nicht verdient, weil die Voraussetzung „des falschen Basses“ nicht zutrifft. Es werden nämlich die Psalmen von zwei Chören in der Weise vorgetragen,

bekannt sein, damit sie die geforderte Transposition korrekt und augenblicklich auszuführen vermögen.

¹⁾ Da die Terz nicht als vollkommene Konsonanz galt, so pflegte man bis ins 17. Jahrhundert den Schluss-Accord ohne Terz zu geben. Als Nachwirkung dieser Regel muss auch der Gebrauch erklärt werden, Stücke in der dorischen, äolischen und phrygischen Tonart mit grosser Terz abzuschliessen.

dass immer abwechselnd ein Vers einstimmig im gewöhnlichen Psalmtone, der zweite aber nach einem mehrstimmigen Satze gesungen wird. Dieser mehrstimmige Satz enthält entweder den Psalmton als Cantus firmus im Tenor, oder er ist frei, d. h. ohne Einflechtung des Psalmtones erfunden. Vergleiche Beilagen 13 u. 14. Eine reiche Auswahl davon bringt die „Musica divina“ von Dr. Proske. 3. Band.

Auch hatte man in jener Zeit einen extemporierten Diskantus, wo also die Sänger zu einer gegebenen Melodie aus dem Stegreife begleitende Stimmen hinzufügten. Johannes de Muris hält ihnen darüber eine strenge Strafrede, indem er schreibt: „Dazu wollen sie ihre Ungeschicktheit noch mit leeren Reden bemänteln; das ist, sagen sie, ein Diskantieren nach der neuen Mode, die neue Art, die Dissonanzen zu gebrauchen. Aber sie beleidigen den Sinn aller Einsichtsvollen, statt Genuss zu gewähren, bewirken sie Übelbefinden. O über diese unsinnige Lossagung von aller Regel, ungeheurer Missbrauch, entsetzliche Rohheit und Bestialität, Eselsgeschrei statt Menschengesang, Ziegen statt Löwen. Sie werfen die Konsonanzen und Dissonanzen durch einander, dass alles drunter und drüber geht.“ Nun, Gott sei Dank, diese Art Gesang haben wir hinter uns, nur die unberufenen Stegreif-Spieler auf der Orgel können uns unter Umständen aus der Kirche jagen. Der Unsinn stirbt in der Welt nie aus, er nimmt nur andere Formen an.



§ 6. Die Troubadours,

Minnesänger und Meistersänger; Pfeiferkönig.

Das 12. und 13. Jahrhundert wurde beherrscht durch einen eigentümlichen Zug frischer Romantik. Beweis dafür sind die Kreuzzüge und das Ritterwesen. Auch die Troubadours (spr. Trubadur) und Minnesänger sind Erscheinungen jener Geistesrichtung. Im südlichen Frankreich und in Spanien waren es insbesondere die Höfe der Grafen von Toulouse (spr. Tulus'),

der Provence (spr. Provangs) und Barcelona, wo die Poesie und der Gesang geliebt und gepflegt wurden. An diesen Höfen traten nun ritterliche und fürstliche Personen auf, die ihre Dichtungen in Form von Liedern in der Regel von Spielleuten vortragen liessen und Troubadours genannt wurden. Jene Spielleute waren von untergeordneter Lebensstellung und hiessen „Jongleurs“ (spr. Schonglör, entstanden aus jocular, Spassmacher) oder „Minstrel“ (abgeleitet von Minister, Gehilfe). Die Troubadours waren nicht gelehrte Theoretiker, sondern Naturalisten und begabte Improvisatoren, weshalb ihre Melodieen, einem überwallenden Gefühle entsprossen, nicht jene strenge und starre Form hatten, wie die der eigentlichen Fachmusiker, sondern mehr dem Volksliede ähnelten. Beilage No. 15 bringt eine solche Melodie vom Châtelain (Kastellan) Regnault de Coucy (spr. Kuhssi).

Als einer der berühmtesten Troubadours gilt Adam de la Hale. Derselbe war nicht bloss Erfinder der Lieder, sondern auch ausübender Musiker. Von ihm rührt das erste dramatisch-musikalische Werk, das Liederspiel „Robin und Marion“ her, welches 1282 am Hofe Roberts II. von Artois (spr. Artoa) zu Neapel zuerst zur Aufführung kam. Dasselbe, 1822 wieder aufgefunden und in der Gestalt des Originals herausgegeben, schildert in naiver und treffender Weise eine ländliche Liebesintrigue. Der Autor wird darum mit Recht als der Begründer der französischen komischen Oper angesehen.¹⁾

Auch im südlichen Deutschland äusserte sich der romantische Zug der Zeit und zwar im Minnegesange. Die Minnesänger unterschieden sich aber von den Troubadours dadurch, dass sie ihre Gesänge selbst vortrugen und sich gewöhnlich mit einer kleinen dreieckigen Harfe begleiteten, wie solche auf Handschriften vielfach abgebildet sind, z. B. auf der in der Münchener Hofbibliothek befindlichen Handschrift von Gottfried von Strassburgs „Tristan und Isolde“. Inhalt der Gesänge war, hier wie dort, das Lob der Frauen, Preis der Natur und Schilderung politischer Ereignisse. Während aber in Frankreich bei dem Lob der Frauen mehr das sinnliche Element, die Galanterie, die Oberhand gewann, zeichneten sich die Deutschen durch Gemühtiefe und Sittenreinheit, als Nachklang des Marienkultus, aus. Auch übte bei diesen der gregorianische Choral einen merklichen Einfluss auf die Gestaltung der Gesangsweisen aus. Berühmt ist der Säng-

¹⁾ Zwei Lieder aus „Robin und Marion“ sind, von W. Tappert trefflich bearbeitet, bei Challier zu Berlin erschienen.

krieg auf der Wartburg¹⁾ wo in Gegenwart der heil. Elisabeth, Landgräfin von Hessen (geboren 1207), um die Palme rangen: Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Heinrich von Ofterdingen u. a. (Beilage No. 16 bringt eine Probe des deutschen Minnegesanges.)

Musikalische Bildung gehörte damals, mehr als Lesen und Schreiben, zur guten Erziehung. In Gottfried von Strassburgs „Tristan und Isolde“ rühmt sich der Held gelernt zu haben: „Fidel, Symphonie (eine Art Drehleyer), Harfe, Rotte (Geigeninstrument) und auch Leyer.“ Der Reimchronist Ottokar erzählt von einer Dame, dass sie „fideln und singen“ könne. — Man hat sich als Zweck des Minnegesanges die geistige Unterhaltung der Vornehmen zu denken.

Im 14. Jahrhundert ging diese Kunst auf die Bürger reicher Städte, wie Nürnberg, Mainz, Strassburg, München, Regensburg, Prag u. s. w. über, die eine förmliche Gilde bildeten, und **Meistersinger** genannt wurden. Erst im Jahre 1839 fand dieser Meistergesang ein völliges Ende, indem die letzten vier Mitglieder der Gilde zu Ulm ihr Innungszeichen, ihre Bücher, Fahnen u. s. w. dem dortigen „Liederkranze“ mit einer förmlichen Urkunde übergaben. Die Mitglieder teilten sich ein in Meister, Dichter, Singer und Schulfreunde. Meister wurde, wer selbsterfundene Gedichte nach eigenen Melodien vortrug; Dichter war, der eigene Gedichte nach fremden Weisen sang; Singer kannten die gebräuchlichen Melodien auswendig; Schulfreunde besaßen genügende Kenntniss der Gesetze. Von Zeit zu Zeit wurden Wettgesänge ausgeschrieben, die man „Schule“ nannte. Die Gesänge selbst mussten frei und ohne Anstoss vortragen werden. Von vier Merkern achtete einer auf die Melodie, einer auf den Versbau, einer auf die Reime und einer darauf, dass der Inhalt der Gedichte nicht der heil. Schrift widerspreche. Fehler wurden notiert und durch festgesetzte Strafen gesühnt. Zum Schlusse verteilte man die Preise. Wer solch einen Preis errungen, durfte Schüler annehmen, um sie auszubilden. Die Meistersingerei war zuletzt jeder Poesie bar und zum reinen mechanischen Handwerk herabgesunken.²⁾

¹⁾ R. Wagner benutzte diesen Sängerkampf als Vorwurf zu seiner ergreifenden Oper „Tannhäuser“. — Ausführliches über die Minnesänger und jenen Kampf bringt F. H. von der Hagen im 4. Bd. seines Werkes: „Die Minnesänger“.

²⁾ R. Wagner hat in seiner Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ eine ergötzliche Schilderung von diesen Verhältnissen gegeben.

Den Melodien gab man, wie schon die Minnesänger gethan, verschiedene sonderbare Namen. So kannte man den „abgespitzten“, den „grünen“, den „vergessenen Ton“, den „Muskatblüte-Ton“, die „abgeschiedene Vielfrassweis“, „Schwarzdinten-Weis“, „kurze Affen-Weis“ u. s. w.

Mag man auch dem Streben und der Gesinnung der Meistersinger noch so grosse Anerkennung zollen, so ist doch nicht zu verschweigen: zur Förderung der Tonkunst haben sie, wenigstens in den letzten Jahrhunderten, so gut wie nichts beigetragen. Der Geist ist es, der lebendig macht, nicht aber totes, handwerksmässiges Formelwesen. Es wird ihrer hier nur deshalb gedacht, weil im Leben oft davon die Rede ist. Als berühmte Mitglieder sind zu nennen: Muskatblüt aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts und Hans Sachs (Schuhmacher) im Anfange des 16. Jahrhunderts zu Nürnberg.¹⁾

Neben dem Minne- und Meistergesang entwickelte sich während des Mittelalters auch das Volkslied und das weltliche Kunstlied zu herrlicher Blüte, wie dies durch das aus dem Jahre 1450 stammende sogenannte „Locheimer Liederbuch“ bewiesen wird.²⁾ Dasselbe, neu herausgegeben von Bellermand-Arnold-Chrysander, enthält 44 ein-, zwei- und dreistimmige Lieder. Die Melodien sind darum so merkwürdig, weil sie den Inhalt des Textes treu widerspiegeln. Rhythmus und Harmonie sind für jene Zeit gleichfalls überraschend ausgebildet. Die ganze Faktur der mehrstimmigen Lieder, insbesondere der Sätze No. 15, 17 und 18, macht, wie Arnold bemerkt, auf uns den Eindruck, „als müsste eine durch Jahrhunderte stetig entwickelte Kunstübung vorangegangen sein, bevor man zu einer solchen Sicherheit und Abrundung gelangen konnte.“

Einer eigentümlichen Institution des Mittelalters muss hier noch kurz gedacht werden. Ausser den Jongleurs, welche die Troubadours begleiteten, existierten noch viele fahrende Spielleute, die aber nach dem „Sachsenspiegel“ als ehr- und rechtlos galten. Sie waren trotz dessen beim Volke beliebt, denn sie führten bei allen Festlichkeiten die Musik aus. Der bessere

¹⁾ „Hans Sachs und die Meistersinger in Nürnberg“ von Friedr. Schulteis. Nürnberg 1874.

²⁾ Die Veröffentlichung erfolgte in Chrysanders „Jahrbücher für musik. Wissenschaft.“ Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Der Name schreibt sich von dem Entstehungsorte her.

Kern dieser „Fahrenden“ schloss sich endlich zu einer eigenen Gilde zusammen und stellte sich unter den Schutz eines mächtigen Herrn. Als älteste Gilde wird die von Wien (1288) genannt, deren Schirmherr „Spielgraf“ hiess und bei der ein „Spielgrafenamt“, das bis 1782 bestand, für Aufrechthaltung der Statuten sorgte. Im Elsass und in Frankreich hiessen die von dem Könige ernannten Vorsteher „Geigerkönige“, und deren Stellvertreter und eigentlichen Leiter der Zunft „Pfeiferkönige“. Jährlich hielt man „Pfeifergerichte“ ab, bei welchen Streitigkeiten geschlichtet und Strafen verhängt wurden. Die „Geigerkönige“ massten sich in Frankreich sogar an, dass auch die Organisten und sonstigen Künstler unter ihre Jurisdiktion gehören sollten, wogegen jedoch Couperin u. a. heftig opponierten und einen ihnen günstigen Parlamentsbeschluss herbeiführten. Diese Gilden, welche sich später in das Institut der „Stadtpfeifer“ umwandelten, reichten bis in die neuere Zeit herein und erzielten unzweifelhaft günstige Erfolge. Die unbemittelten Musikschüler wurden von dem „Stadtpfeifer“ unentgeltlich unterrichtet und mussten, ehe sie „frei“ wurden, etwas Tüchtiges lernen; durch das Privilegium, einzig und allein die Musiken machen zu dürfen, gelangten die Mitglieder zu einer auskömmlichen Einnahme und endlich wurde auf die Sittlichkeit der Zunftgenossen eingewirkt. — Die Abnahme brauchbarer Orchester-Musiker hängt offenbar zusammen mit der Aufhebung jener Institution.



§ 7. Dufay, Ockenheim, Josquin de Prés und Willaert.

Die Ausbildung des künstlichen Kontrapunktes durch die niederländische Schule.¹⁾

Wir haben schon bei Anführung des französischen Gelehrten Johannes de Muris erwähnt, dass die Franzosen eifrig bestrebt waren, die musikalische Satzkunst zu vervollkommen. Als

¹⁾ Litteratur: Kiesewetter, Über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst. Fr. Commer, Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI.

ältestes Beispiel einer vierstimmigen Kirchenmusik existiert eine Messe, die von Wilhelm von Michaut (spr. Mischó) zur Krönungsfeier Karl V. von Frankreich 1364 komponiert wurde. Wichtiger als die Franzosen sind indes die Niederländer für die Ausbildung des harmonischen Satzes.

Die Epoche der Niederländer, also etwa die Zeit von 1380 bis 1560, gehört zu den wichtigsten Entwicklungsperioden unserer Kunst, weil sich in ihr der Kontrapunkt in bezug auf den technischen Teil bis zur Vollendung ausbildete. Als Hauptträger dieser Periode sind zu nennen:

1) **Guilelmus Dufay** (spr. Düfä). Derselbe, aus Chimay im Hennegau gebürtig, war nach Angabe von Baini 1380 Mitglied der päpstlichen Kapelle und ist deren ältester Tonsetzer († 1432).¹⁾ Bei ihm findet sich bereits der Kanon²⁾ in der Oktav und Pausen in den Mittelstimmen vor, wodurch die Stimmen eine gewisse Selbständigkeit erhalten. Den Kanon nannte man damals Fuge, vom lateinischen fuga (Flucht), weil eine Stimme vor der andern gleichsam zu fliehen scheint. Der Satz ist rein, aber herb und trocken. Die Dissonanzen erscheinen im Durchgange und auf schlechter Zeit, auch wohl als Quart-Vorhalte. Dagegen wird bei Dufay und seinen Nachfolgern der Text arg vernachlässigt. Man schrieb bei Messen nur die Anfangsworte, z. B. „Kyrie, Gloria“, hin und überliess, die Kenntnis des Textes voraussetzend, die Unterlegung desselben dem Sänger. Dadurch wurden natürlich arge Verstösse herbeigeführt, indem die Worte zu Solmisations-Silben herabsanken. Während bei den Griechen der Ton sklavisch an den Text gebunden war, herrschte jetzt die Musik über den Text, und zwar zügellos. Auch hier liegt die Wahrheit in der Mitte.

Im übrigen war die Schreibart der Niederländer streng

¹⁾ Neuerdings wird von F. W. Arnold behauptet, der Sänger und der Kontrapunktist Dufay seien zwei verschiedene Personen; letzterer sei erst seit 1436 berühmt geworden und habe 1440—1450 seine theoretischen Schriften verfasst. Sind diese Angaben richtig, so gebührt Deutschland die Priorität bezüglich der Ausbildung des Kontrapunkts. (Vergl. „Locheimer Liederbuch“ und Conrad Paulmanns „Ars organisandi“.)

²⁾ Unter Kanon versteht man ein zwei- oder mehrstimmiges Musikstück, in welchem sich die Stimmen vom Anfang bis zum Ende, Ton für Ton, ununterbrochen, nachahmen. Je nachdem sich die Melodie in der Oktav, Quint etc. wiederholt, unterscheidet man Kanons der Oktav, der Quint, Sekunde etc. Rätselkanons sind solche, bei welchem der Ort des Eintritts und die Tonhöhe der antwortenden Stimme vom Ausführenden erst gesucht werden müssen.

polyphon oder kontrapunktisch, d. h. man schrieb über und unter einem im Tenor liegenden Cantus firmus nach genau festgestellten Regeln völlig selbständige Stimmen, die sich gegenseitig nachahmten (imitierten), und die sich schliesslich zu einer höheren Einheit harmonisch verbanden. Als Cantus firmus wurde bei Messen der gregorianische Choral oder ein beliebtes Volkslied, bei Motetten ausschliesslich der Choral gewählt.¹⁾ Später benutzte man zu Messen als C. F. die Motive aus Motetten, welche man weiter und tiefer ausführte. So schrieb Arcadelt eine Messe über eine Motette von Mouton und nannte sie „Missa Noë, Noë“; in gleicher Weise schrieben Palestrina die Messe „Hodie Christus natus est“, und Hasler seine „Missa: Dixit Maria“ über Motetten gleichen Namens. In neuester Zeit haben einige Komponisten diesen alten Gebrauch wieder aufgenommen. Dieses Verfahren hat den Vorteil, dass die Messkompositionen etwas Einheitliches, Konzentriertes und Kräftiges erhalten. Allerdings gehört viel kontrapunktisches Geschick und grosse Erfindungsgabe dazu, um die Werke nicht monoton erscheinen zu lassen.

Den Kompositionen der niederländischen Schule lagen selbstverständlich die alten Kirchentonarten mit diatonischer Tonfolge zu Grunde. Da jedoch die dorische, mixolydische und äolische Tonart unter dem Grundtone keinen halben Ton (Semitonium) besaßen, so wurden bei der Kadenzbildung die Töne *c*, *f*, *g* in *cis*, *fis* und *gis* verwandelt. Man schrieb aber diese Versetzungszeichen nicht vor sondern über die Noten und nannte sie Accidenzien (zufällig Hinzugekommenes.)

Die Melodien waren nicht, wie die unsrigen, liedmässig, deklamatorisch, dem Periodenbau entsprechend, sondern kontrapunktisch gedacht. Die Erfindung einer Melodie, die sich zu allen Künsten des Kontrapunktes eignete und trotzdem fliegend, abgerundet und kernig klang, war sehr schwer.

Auffallend ist es endlich, dass an den Scharfsinn der Sänger grosse Anforderungen gestellt wurden, indem man mehrere Stimmen, die zu verschiedener Zeit eintraten, oder die bei gleichzeitigem Eintritt sich verschieden bewegten, mit einer Notenzeile schrieb. Vergleiche Beilagen No. 10—12.

2) **Johannes Ockenheim** (Ockenghem). Derselbe ist etwa gegen 1430 im Hennegau geboren, dagegen ist unbekannt, von

¹⁾ Der Hauptinhalt (Ténor, mit der Betonung der 1. Silbe) wurde gewöhnlich der hohen Männerstimme übergeben. Daraus entstand unsere heutige Bezeichnung Tenór.

wem er unterrichtet wurde. 1476 finden wir ihn zu Tours als Thesaurarius (Schatzmeister) an der Abtei zu St. Martin, wo er gegen 1513 starb. Ockenheim ist berühmt als Tonsetzer und Lehrer ausgezeichneter Schüler, von denen hier nur Josquin de Prés und Brumel genannt werden sollen. Unter ihm entwickelte sich der künstliche Kontrapunkt durch Verlängerung, Verkürzung, Umkehrung und Nachahmung des Themas, durch Rätsel-Kanons, Fugen u. dergl. Er war es aber auch, welcher die der niederländischen Schule eigentümlichen Satzkünsteleien auf die Spitze trieb.

Bemerkenswert ist bei den Kompositionen jener Zeit die tiefe Lage des Soprans und Alts. Dies erklärt sich aus dem Umstande, dass diese Stimmen durch Männer mit hohem Tenor und gut ausgebildetem Falset ausgeführt wurden. Weibliche Personen waren nach dem Worte des heil. Paulus: „Frauen sollen schweigen in der Gemeinde“ von dem Chor ausgeschlossen (und sind es eigentlich auch heute noch), Knaben erlernten aber in der Regel die äusserst schwierige Mensural-Theorie bis zu ihrer Mutation (Stimmwechsel) nicht vollständig. Darum beschränkte man sich auf männliche Sänger, die in der That Musikgelehrte waren und richtete nach deren Tonumfang die Lage der Stimmen ein.

Die Niederländer beherrschen von nun an fast 200 Jahre hindurch die musikalische Welt, werden überall gesucht, mit Geld und Ehren überhäuft und verpflanzen somit musikalische Bildung in alle Länder. Ockenheim wurde darum Patriarch der Musik genannt.

3) **Josquin de Prés** (spr. Schoskäng dö preh). Nachdem er als Sängerknabe zu Saint-Quentin gewirkt hatte, kam er 1455 als Schüler zu Ockenheim. Von 1471—1484 finden wir ihn als Kantor in der päpstlichen Kapelle zu Rom, darauf am Hofe Ludwig XII. von Frankreich, später als Dompropst des Kapitels von Condé. Er starb 1521. Josquin war ein genialer Musiker. Von ihm schreibt Ambros:¹⁾ „Sein Stil gestaltete sich reich, energisch, alle Einzelheiten individuell belebend, aber ohne phantastisch, spitzfindig oder überladen zu werden, da vielmehr Mass und lichtvolle Klarheit diesen festen musikalischen Gestaltungen etwas eigentümlich Edles und Bedeutendes giebt.“ In welchem Ansehen der Meister bei seinen Zeitgenossen stand, geht aus

¹⁾ Dritter Band pag. 232 seiner Geschichte.

folgender Äusserung Luthers hervor: „Josquin ist ein Meister der Noten; diese haben thun müssen, wie er gewollt; andere Komponisten müssen thun, wie die Noten wollen.“ Er bezeichnet ferner seine Kompositionen als „frei wie der Finken Gesang“.

4. **Hadrian Willaert.**¹⁾ Derselbe, geb. 1490 zu Brügge, war ein Schüler Moutons (spr. Mutong)²⁾, kam im jugendlichen Alter nach Rom und wurde 1527 als Kapellmeister bei St. Marcus in Venedig angestellt. Er war Gründer der berühmten venezianischen Schule und schrieb zuerst Stücke für eine grössere Anzahl Stimmen, die er in 2—3 Chöre teilte. Dadurch wurde erreicht, dass die Sänger weniger Anstrengung hatten, indem häufig Pausen eintraten, und dass durch das Einzelauftreten und Zusammenwirken der Chöre bei verschiedener Besetzung derselben schöne und grosse Effekte erzielt wurden. Schon damals galt als Grundsatz, dass jeder Chor für sich ein Ganzes mit selbständiger Harmonie bilden müsse, und dass bei dem Vortrage behufs Unterscheidung der 1. Chor stets sanft aufhören musste, während der folgende bestimmt einsetzte.

Unmittelbare Schüler Willaerts sind:

- 1) **Cyprian de Rore** aus Mecheln (1516—1565), berühmt als Motetten- und Madrigal-Komponist. Einen prachtvollen Codex seiner Motetten besitzt die Münchener Bibliothek.
- 2) **Gioseffo Zarlino** von Chioggia (1519—1590), grösster musikalischer Schriftsteller jener Zeit und bis heute als geistreicher, tiefsinniger Gelehrter anerkannt und geschätzt. Er war es, der zuerst neben dem grossen Ganzton $c : d = 8 : 9$ den kleinen Ganzton $d : e = 9 : 10$ annahm, wodurch das bis dahin angenommene und für das Ohr schwer auffassbare Verhältnis der grossen Terz $64 : 81$ in das leicht verständliche Verhältnis $64 : 80$ oder $4 : 5$ verwandelte. Durch Beseitigung dieser Differenz (das syntonische Komma $80 : 81$) wurde die grosse Terz, welche früher als Dissonanz galt, zur Konsonanz.
- 3) **Fra Constanza Porta** aus Cremona, zuletzt Kapell-

¹⁾ Ausgesprochen: Willärt, weil das e nur Dehnungszeichen ist, ähnlich wie bei Gevaert u. Saint-Saens oder bei dem Städte-Namen Soest.

²⁾ Mouton war Kapellmeister König Franz I. und Schüler von Josquin.

meister in der Santa Casa (heil. Haus) zu Loretto, wo er 1601 starb. Berühmt sind seine sechsstimmigen Motetten, die Ambros „Kunstwerke edelster Art“ nennt. Eine Eigentümlichkeit von ihm bestand darin, dass er den gregorianischen Choral als Cantus firmus in den Bass legt. Auch schrieb Porta, der Mönch, ausgezeichnete Madrigale.

Um jene Zeit blühten in Rom noch Arcadelt (1540), päpstlicher Sänger, der Spanier Morales (berühmt durch seine Motette: „Lamentabatur Jacob“) und Claudius Goudimel aus Burgund, der um das Jahr 1540 zu Rom eine Schule eröffnete, aus welcher Nanini und Palestrina hervorgingen. Goudimel trat später zur reformierten Kirche über, schrieb für dieselbe noch heute gebräuchliche Kirchengesänge (Psalmen) und wurde 1572 zu Lyon ermordet.

Hier darf endlich nicht ungenannt bleiben der Niederländer Clemens non Papa, dessen Kompositionen zum teil bereits an Palestrina hinanreichen. Von seinen Lebensverhältnissen ist nichts Näheres bekannt.

Von Deutschen sind zu nennen:

- 1) Heinrich Isaak, Mitglied der Kapelle Kaiser Maximilians (1493—1519) und Komponist des Volksliedes: „Innsbruck, ich muss dich lassen,“ dessen Melodie noch heute bei dem Kirchenliede: „Nun ruhen alle Wälder“ benutzt wird. Er schrieb kirchliche Werke und weltliche Lieder, in denen er sich der niederländischen Schule anschloss, und wurde der deutsche Orpheus genannt.

Beilage Nr. 17 bringt einen kunstvoll und fließend geschriebenen Satz dieses Meisters. H. Bellerman giebt davon in seinem „Kontrapunkt“ (Beilage 3) ein höchst interessantes Facsimile, welches zugleich einen Einblick gewährt in die damalige Art des Partiturenschreibens. Jene Partitur besteht aus 10 ziemlich weit von einander entfernten Linien, auf denen 5 Schlüssel (*F*, *G*, *C*, *F*, *C*) stehen, und zwar auf der 1., 4., 6., 8. und 10. Linie. Der Tenor ist schwarz, der Alt grün, Sopran und Bass sind rot geschrieben; letzterer hat runde, ersterer eckige Noten.

- 2) Johannes Walther, Kapellmeister des Kurfürsten von Sachsen, war Freund Luthers und dessen Mitarbeiter bei Herstellung eines Gesangbuches, wovon später (§ 21) die Rede sein wird.
- 3) Ludwig Senfl, Kapellmeister Herzog Ludwigs von

Bayern, Schüler von Isaak, starb um 1555. Er benutzte mit Vorliebe deutsche Kirchenlieder zu motettenartiger Behandlung. Über diese „feinen lieblichen Muteten“ sagt Luther: „Eine solche Muteten vermöchte ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zureissen sollt.“

Andere wackere Musiker der vorpalestrinischen Zeit waren: **Heinrich Finck**, Kapellmeister des Königs von Polen (1492 bis 1506); **Thomas Stoltzer** aus Schweidnitz, war in Diensten des Königs von Ungarn († 1526); **Paul Hofheimer** (1449—1537) in Diensten des Kaisers Maximilian und **Leonhard Paminger**, † 1568 als Rektor der Domschule zu Passau.

Sehr wichtig für die Ausbildung und Verbreitung der Musik war auch die Erfindung des Notendruckes. Nachdem man am Ende des 15. Jahrhunderts versucht hatte, Notendruck durch Holzschnitte hervorzubringen, was umständlich, unschön und teuer war, erfand **Ottavio Petrucci** (spr. Petruttschi) aus Fossombrone im Kirchenstaate den Notendruck mit beweglichen Metall-Typen und veröffentlichte 1501 das erste Werk, welches 96 drei- und vierstimmige Gesänge (Motetten u. dgl.) von niederländischen Meistern enthält. Wie die bereits selten gewordenen ersten Drucke (Incunablen) beweisen, war die Erfindung gleich anfangs von grosser Vollkommenheit. Man wird die Wichtigkeit dieser Erfindung einsehen, wenn man bedenkt, wie teuer Abschriften und Holzschnitte waren, und wie langsam die Vervielfältigung vor sich gehen musste. Die in der königl. Bibliothek zu München befindliche, allerdings prachtvoll ausgestattete und mit herrlichen Initialen versehene Abschrift der Busspsalmen von Orlando Lasso soll allein 18,000 Gulden gekostet haben.

Inbezug auf die Instrumentalmusik jener Periode (um 1500) ist zu bemerken, dass sie, mit Ausnahme des Orgelspiels, nur in Händen solcher Männer war, die keine wissenschaftliche Bildung (wie die Sänger) genossen hatten, nämlich in den Händen der Stadtpfeifer und Türmer. Sie blieb darum in ihrer Entwicklung zurück und kann daher wenig Anspruch auf Bedeutung erheben.

Um das Jahr 1540 wurden die Madrigale durch Arcadelt und Willaert sehr beliebt. Das waren Gesangstücke (ursprünglich Schäferlieder, vom ital. mandra, Schafherde) für 3—5 Stimmen, deren Texte die Liebe und Szenen aus dem Landleben behandelten. Die Madrigale spielte man auch auf Instrumenten, und so wurde durch sie die Kammermusik angebahnt.¹⁾

Die Entwicklung des deutschen Kirchenliedes, welche in dieser Periode sehr bedeutend war, ist von so grosser Wichtigkeit, dass ihr am Schlusse des Werkchens ein besonderer Abschnitt gewidmet werden muss.



§ 8. Palestrina.

Der erhabene Stil und die römische Schule.

Es ist schon im vorigen Abschnitte gesagt worden, dass die Niederländer die kontrapunktischen Künste nicht selten als Endzweck betrachteten und Text und Ausdruck mehr oder weniger vernachlässigten. Es gab, um nur einzelnes anzuführen, sogenannte Rätselkanons, wo weder Tonhöhe noch Eintrittszeit der nachahmenden Stimme angegeben waren; beides musste der Sänger suchen und finden. Ebenso gab es eine Messe, die statt der Schlüssel Fragezeichen hatte. Auch hier musste der Sänger die Tonhöhe erst suchen. Zu diesen Kuriositäten zählt auch ein Stück, bei welchem die eine Stimme das Ave regina, die andere das Regina coeli, wieder andere das Alma mater und Inviolata zu singen hatten.²⁾ Dazu kam die sonderbare Manier, beliebte Volkslieder als Cantus firmus zu benutzen und die Messen danach zu benennen. So gab es denn Messen unter den Namen: „Die rote Nas“, der „bewaffnete Mann“³⁾ u. s. w. Bis auf den

¹⁾ Vergl. C. F. Becker, die Hausmusik im 16—18. Jahrh. Leipzig, 1840.

²⁾ Ähnliches kam übrigens auch in neuerer Zeit vor. So lässt z. B. J. Preindl beim Credo seiner Esdur-Messe jede Stimme einen anderen Teil des Glaubensbekenntnisses singen und in R. Schumanns Faustmusik (III. Teil) singen die 3 Büsserinnen gleichzeitig verschiedene Textworte. Ein Verständnis des Textes ist natürlich in beiden Fällen unmöglich.

³⁾ Dieses Lied hatte sehr dankbare Motive, z. B. *g g c h a g*, und wurde daher von fast allen Komponisten jener Zeit benutzt, ganz ähnlich wie in neuerer Zeit gewisse Fugenthemata Eberlin, Händel, Haydn und Mozart zur Bearbeitung dienten.

ganz unpassenden Namen war jedoch die Sache in dieser Beziehung nicht so schlimm, denn jene Volkslieder waren im „Tenor“ so lang gedehnt, so mit umrankenden Stimmen verdeckt, dass sie kaum herauszuhören waren, auch würden sie manchem unserer heutigen Kirchenmusiker viel zu ernst erscheinen. (Vergl. Ambros II. Bd. pag. 517, 521.)

Nachdem der Unfug in der angedeuteten Richtung das Mass übervoll gemacht hatte, trat naturgemäss die Reaktion ein, und das Konzil zu Trident glaubte daher, sich auch mit der Musikfrage beschäftigen zu sollen.

Den 11. September 1561 vor der 22. Sitzung wollten einige Väter für Ausschliessung der figurierten (kontrapunktischen) Kirchenmusik und alleinige Beibehaltung des Chorals stimmen. Die Mehrzahl einigte sich jedoch zu dem Beschlusse:

„Jede Musik aber, welcher entweder durch die Orgel oder den Gesang etwas *Schlüpfriges* oder *Unreines* beigemischt wird, soll aus der Kirche verwiesen werden.“

Als das Konzil 1563 beendet war, handelte es sich darum, dessen Beschlüsse auszuführen. Inbezug auf die Musik wurde die Angelegenheit 1564 dem Kardinal Vitellozzi und dem heil. Karl Borromäus übertragen, welche sich acht Mitglieder der päpstlichen Kapelle zugesellten.

Darüber,

- 1) dass niemals mehr Messen oder Motetten mit Einflechtung verschiedenartiger Texte gesungen werden sollen;
- 2) dass Messen, welche über ein weltliches Lied gearbeitet sind, für immer von der Kirche ausgeschlossen seien;
- 3) dass Motetten über einen Text, der nach Gutdünken von Privatpersonen verfasst ist, nie mehr aufgeführt werden sollen,

einigte man sich bald; mehr Schwierigkeiten bot die vom Kardinal Borromeo gestellte Forderung, dass der Text jederzeit verstanden werden solle. Die Kardinäle wiesen auf Palestrinas „Improperien“ hin, wo dies der Fall sei, während die Sänger mit Recht einwendeten, dass solche einfache (homophone) Schreibart zwar bei kurzen Sätzen zu empfehlen, bei längeren Stücken dagegen ermüdend sei. Endlich verständigte man sich dahin, Palestrina zu beauftragen, eine Messe zu schreiben, bei welcher alle diese Anforderungen Erfüllung fänden. „Armer Pierluigi,“ ruft Baini aus, „er ist auf die schwierigste Probe seines ganzen Lebens gesetzt. Von seiner Feder hängt das Los der Kirchenmusik und der Verlust seines Ruhmes ab.“

Giovanni Pierluigi, nach seinem Geburtsorte Palestrina (Praenestinus) genannt, wurde 1514 geboren und war der Sohn eines wohlhabenden Bürgers, Sante Pierluigi. Den Musikunterricht erhielt er teils in seiner Vaterstadt, teils bei Goudimel zu Rom. 1544 wurde er Organist in der Kathedrale seiner Vaterstadt; 1551 übernahm er die Kapellmeisterstelle bei der Basilika von St. Peter zu Rom. Sein erstes gedrucktes Werk, ein Band vier- und fünfstimmiger Messen (1554), bewirkte seine Aufnahme unter die päpstlichen Sänger. Da jedoch in diesem Kollegium nach den Statuten nur unverheiratete Personen aufgenommen werden sollten, erfolgte 1555 sein Austritt mit 6 Scudi monatlicher Pension. Er nahm hierauf die Kapellmeisterstelle bei der Kirche St. Giovanni im Lateran und 1561—1571 die bei St. Maria Maggiore (spr. Matschiore) an.

Wie sich dies bei allen grossen Meistern, z. B. bei Händel und Beethoven, nachweisen lässt, verfolgte auch Palestrina in seinen ersten Kompositionen dieselben Wege wie sein Lehrer und seine Vorgänger. Es ist darum falsch, ihn losgelöst von seinen Vorgängern zu denken und als den alleinigen Schöpfer des Kirchenmusikstils hinzustellen. Er brachte durch sein Genie die vorangegangene Entwicklung zum Abschluss, das ist die volle Wahrheit. Sein erstes epochemachendes Werk waren die „Improperien“ (1560). Diese Komposition, an sich im höchsten Grade einfach, war doch von so edlem Geiste be-seelt, dass sie einen durchschlagenden Erfolg errang. Papst Pius IV. erbat sich eine Abschrift, und seit jener Zeit wird sie von der päpstlichen Kapelle alljährlich am Karfreitage zur Auf-führung gebracht. Dieses Werk war es auch, welches die oben erwähnte Kommission auf den Gedanken brachte, Palestrina zu beauftragen, durch Komposition einer mustergültigen Messe die Lebensfrage der Kirchenmusik zu lösen.

Palestrina unterzog sich dieser Arbeit und schrieb drei Messen, die am 28. April 1565 im Palaste des Kardinals Vitellozzi aufgeführt wurden. Die beiden ersten erhielten Beifall, die dritte dagegen riss alle zur Begeisterung hin. Damit war die figurierte Musik der Kirche erhalten. Diese Messe, für Sopran, Alt, zwei Tenöre und zwei Bässe geschrieben, ist unter dem Namen: „Missa Papae Marcelli“ bekannt, und erregt noch heute die allgemeinste Bewunderung.¹⁾ Papst Pius erhöhte zum Dank dafür Palestrinas

¹⁾ Sie erschien bei Schott in Mainz, herausgegeben von Dr. Proske, und führt den Namen nach dem Papst Marcellus, einem Gönner Palestrinas.

Pension auf 9 Scudi und ernannte ihn zum Komponisten der päpstlichen Kapelle. Dieses Amt bekleidete nach ihm nur noch Anerio.

Über Palestrina sind alle Schriftsteller des Lobes voll. Einige dieser Urteile sollen hier wenigstens Platz finden. Baini¹⁾ schreibt: „Als diese Töne (Missa Papae Marcelli) zum ersten Male in der Sixtinischen Kapelle erklangen, in jenem Heiligtum, welches Baukunst und Malerei nicht lange vorher erst verherrlicht hatten, sprangen diese Künste von ihren Sitzen, umarmten die Tonkunst als ihre ebenbürtige Schwester, und grösseres Entzücken ergriff die Anwesenden, als zur Zeit Griechenlands jemals die Hörer der berühmten Tonkünstler oder dichterischen Sänger empfanden.“ Thibaut²⁾ (spr. Tiboh) sagt: „Palestrina, in aller Hinsicht würdig mit Homer verglichen zu werden, ist in seiner Art unübertrefflich, und daher denn auch der vollendete Kirchenstil von ihm den Namen „„Palestrina-Stil““ erhalten hat.“ Ulibischeff³⁾ meint: „Im Jahre der Gnade 1565 befahl Gott seinem Knechte Aloysius von Präneste den Choralgesang mit dem Hauche des Genius zu beleben und Aloysius erwiderte: „„Herr, dein Wille geschehe““; und der umgewandelte Kirchengesang ertönte gleich dem Chore der Engel wieder; die erhabene Kirchenmusik erschien im heiligen Strahlenglanze.“ Der Papst, die Kardinäle, das ganze Volk warfen sich dem Unsterblichen zu Füßen. Verneigen auch wir uns vor dem grossen Namen Palestrina, der Ehre der katholischen Kirche und dem Ruhme Italiens. Heil dem göttlichen Menschen, den Griechenland unter seine Götter erhoben hätte, wäre er einer seiner Söhne gewesen. Er kam, und die Handlanger der Harmonie machten dem Baumeister Platz; — — — der musikalische Scepter, den die Niederländer provisorisch geführt hatten, ging von diesem Zeitpunkt an in die Hände der Italiener über, um während zweier Jahrhunderte vermöge der legitimsten und am wenigsten angefochtenen Ansprüche in denselben zu bleiben.“ Weniger

Die Ausgabe enthält ausser dem sechsstimmigen Original noch eine vier- und achtstimmige Bearbeitung. Man findet sie ferner noch in Lucks Sammlung I. Tl. 1876 erschien bei Pustet eine billige Ausgabe davon.

¹⁾ Baini (Kapellmeister der Sixtinischen Kapelle, gest. 1842), Über das Leben und die Werke Palestrinas. Übersetzt von F. S. Kandler. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

²⁾ Thibaut (Professor der Jurisprudenz), Über Reinheit der Tonkunst. Heidelberg, Mohr. Eine billige Ausgabe davon erschien 1876 bei Pustet in Regensburg.

³⁾ Ulibischeff, der berühmte Verfasser einer Mozart-Biographie, war russischer Staatsrat und starb 1858 zu Nischni Nowgorod in Russland.

poetisch, aber desto sachgemässer, schreibt Arrey von Dommer¹⁾: „Die Empfindungen, welche in der katholischen Kirche die herrschenden sein sollen, hatten einen tiefen und wahren Ausdruck gefunden, die höchste Kunst erschien als Natur, ein echt kirchlicher Stil hatte sich entfaltet, ernst, feierlich, gross, wie alle Leidenschaftlichkeit so auch alle Künstelei ausschliessend, in tiefsinniger Tonsymbolik die Geheimnisse der Gottheit dem ahnenden Gefühle vermittelnd.“

Palestrina war ungemein fruchtbar, denn er hinterliess 36 Bände Kompositionen der verschiedensten Art.²⁾ Am 2. Febr. 1594, nachdem er durch seinen Freund und geistlichen Führer, den heiligen Philippus Neri, zur Ewigkeit vorbereitet war, vollendete er sein ruhmreiches Leben. In seinen Sarg wurde eine Bleitafel mit der Inschrift:

„Joannes Petroaloysius Praenestinus —
Musicae Princeps“ (Fürst der Musik)

gelegt. Seine Kompositionen finden auch heute noch Beifall, wenn sie von gutgeschulten Sängern und im rechten Geiste, zumal in der Kirche, aufgeführt werden. Strebsame Musiker werden darum nicht unterlassen, Musteraufführungen zu besuchen, wozu die Generalversammlungen des Cäcilien-Vereins vielfache Gelegenheit bieten. Ausserdem sei hingewiesen auf die Leistungen des Berliner Domchors, auf die Domchöre zu Regensburg, Köln und Münster, die Hofkapelle zu München, die Singakademien zu Berlin, Wien und Breslau, den Riedelschen Gesangverein zu Leipzig, den Kirchenchor zu Salzungen, den Sieg-Rheinischen Lehrerverein etc.

Zugleich mit Palestrina wirkten in Rom:

- 1) Ludovico da Vittoria, ein Spanier, geb. um 1540, berühmt durch sein „Popule meus“ und seine Chöre zu den Passionen;
- 2) Luca Marenzio (1550—1599), päpstlicher Sänger und berühmter Madrigalist;
- 3) Giovanni Nanini (1540—1607), einflussreich durch seine Schule, an welcher auch Palestrina thätigen Anteil nahm.

Aus dieser Schule gingen hervor:

¹⁾ Handbuch der Musikgeschichte von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethovens in gemeinfasslicher Darstellung. Leipzig, Grunow. 1868.

²⁾ Eine Gesamtausgabe erscheint bei Breitkopf u. Härtel zu Leipzig.

- 1) **Felice Anerio**, geb. 1560, Nachfolger Palestrinas als Tonsetzer der päpstlichen Kapelle, sein Todesjahr ist unbekannt;
- 2) **Gregorio Allegri** (geb. 1590, gest. 1652), bekannt durch sein doppelchöriges Miserere, das noch alljährlich in der Sixtinischen Kapelle während der Karwoche vorgetragen wird, und das der 14jährige Mozart nach dem Gedächtnisse niederschrieb, weil dessen Veröffentlichung verboten war.

Aus der Schule des jüngeren Nanini gingen hervor:

- 1) **Orazio Benévoli** († 1672), bekannt durch die Vieltimmigkeit seiner Kompositionen.¹⁾
- 2) **Bernabei**, † 1690 als Kapellmeister des Kurfürsten von Bayern;
- 3) **Alessandro Scarlatti**, der sich um 1700 in Neapel niederliess und dort die berühmte neapolitanische Schule gründete.

Auch die Schule Willaerts zu Venedig blühte erfreulich fort. Aus dieser gingen in dieser Periode die beiden Gabrieli (Andreas und dessen Neffe Johannes) hervor, die vielfach mit Deutschland in Verbindung standen, wie wir später sehen werden;²⁾ Beide waren Organisten an der S. Marcus-Kirche. Johannes, der wichtigere, wurde Mitte des 16. Jahrhunderts geboren und starb 1612. Von ihm erschienen bereits selbständige Instrumentalsachen und Orgelkompositionen.

¹⁾ Er schrieb z. B. Messen für 12 Chöre und 48 Stimmen. Die Bibliothek des „Mozarteums“ zu Salzburg besitzt eine Messe für 3 Gesang-Chöre und drei Orchester.

²⁾ Vergleiche das berühmte Werk C. v. Winterfels: Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin, Schlesinger. 3 Bände 1834.



§ 9. Orlandus Lassus¹⁾

und die deutsche Musik während des 16. Jahrhunderts.

Orlandus Lassus (eigentlich Roland de Lattre²⁾) war der letzte grosse Meister der niederländischen Schule und Zeitgenosse Palestrinas. Geboren 1520 zu Mons (Bergen) im Hennegau, trat er mit 8 Jahren in die Reihe der Chorknaben ein. Wegen seiner herrlichen Stimme und seiner musikalischen Anlagen erregte er die Bewunderung in dem Grade, dass er drei mal entführt wurde. Zwei mal gelang es, ihn wieder zu bekommen, beim dritten male gaben die Eltern die Einwilligung, dass er in St. Didié beim General von Gonzaga bleiben konnte. Mit diesem ging er später nach Mailand und Sicilien und betrieb dort eifrig musikalische Studien. Mit 21 Jahren wurde er Kapellmeister zu Rom, besuchte später England, Frankreich, weilte 2 Jahre in Antwerpen und kam, von Fugger empfohlen, 1557 nach München, wo er 1562 Oberkapellmeister des Herzogs Albert V. wurde. Die Münchener Kapelle war damals die bedeutendste in Europa, denn sie zählte gegen 90 Sänger und Instrumentalisten. Unter so günstigen Verhältnissen entwickelte Lasso sein grosses Genie. Thibaut sagt von ihm: „Er steht in vielen uns erhaltenen Werken (die sich vielleicht in 60 Folianten nicht zusammen drucken liessen³⁾) als ein Riese vor unseren Augen, mächtig, ruhig, ernst, zart und innig, wie es nur die Kirche verlangen kann!“ Und der grosse und geniale Kunstkenner Kanonikus Dr. Proske urteilt: „Orlandus de Lassus ist ein universeller Geist. Keiner seiner Zeitgenossen besass eine solche Klarheit des Willens, übte eine solche Herrschaft über alle Intentionen der Kunst, dass er stets mit sicherer Hand erfasste, was er für sein Tongemälde bedurfte. Von dem Kontemplativen der Kirche bis zum heitersten Wechsel profaner Gesangsweise fehlte ihm nie Zeit, Stimmung und Erfolg. Gross im Lyrischen und Epischen

¹⁾ Vergleiche: Heinrich Delmotte, biographische Notiz über Roland de Lattre, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von S. W. Dehn. Berlin, 1837.

²⁾ Roland de Lattre änderte seinen Namen in Orlandus de Lassus oder Orlando di Lasso, weil sein Vater wegen Falschmünzerei eine entehrende Strafe erlitten hatte.

³⁾ Viele seiner Werke sind enthalten in „Musica divina“, Regensburg, Pustet. Die 7 Busspsalmen, herausgegeben von Dehn, erschienen bei Bahn in Berlin. Desgleichen veröffentlichte Fr. Commer viele in seiner Musica sacra. Berlin, Bahn. Zahlreiche Manuskripte von ihm besitzt die Münchener Bibliothek.

würde er am grössten im Dramatischen geworden sein, wenn seine Zeit diese Musikgattung besessen hätte. Gross in der Kirche und der Welt hatte Lassus das Nationale aller damaligen europäischen Musik dergestalt in sich aufgenommen, dass es als ein charakterisches Ganze in ihm ausgeprägt lag, und man das speciell Italische, Niederländische, Deutsche oder Französische nicht mehr nachzuweisen vermochte.“¹⁾

Lassus verfiel zuletzt in Geistesschwäche und tiefe Melancholie und † 1594. Er wurde auf dem Franziskanerkirchhofe begraben, wo ihm seine Frau ein prachtvolles Denkmal von rothem Marmor setzen liess. Dasselbe befindet sich gegenwärtig im Nationalmuseum zu München. Der kunstsinnige König Ludwig I. errichtete ihm ein ehernes Prachtdenkmal.

Ausser Lassus wirkten in Deutschland zu damaliger Zeit noch:

1) Jacob Gallus (Hand'l, Hän'l, geboren in Krain 1550, wurde Kapellmeister des Bischofs Stanislaus Pawlowsky zu Olmütz, darauf Kapellmeister Kaiser Rudolf II. zu Prag und starb 1591 im 41. Jahre seines Lebens. Gallus wurde hochgeehrt und steht den italienischen Meistern würdig zur Seite. Am bekanntesten ist wohl sein berühmtes: „Ecce quomodo moritur justus“.²⁾

2) Hans Leo Hasler, geb. 1564 zu Nürnberg, studierte zu Venedig unter Andreas Gabrieli, schloss dort innige Freundschaft mit Johann Gabrieli und kam dann als Organist in die Kapelle des Grafen Fugger zu Augsburg und später an den Hof Rudolf II. zu Prag, wo er 1612 starb. Seine zahlreichen Kompositionen zeichnen sich durch Liebreiz und deutsche Innigkeit aus, sind durch Dr. Proske's „Musica divina“ in neuerer Zeit sehr bekannt geworden und werden überall gern gesungen und gehört. Hasler galt auch als der beste Organist seiner Zeit. Er schrieb ausser Kirchensachen noch Kanzonette und Madrigale.

3) Gregor Aichinger, geb. zu Regensburg um 1565, war Priester und Organist in der Fuggerschen Kapelle zu Augsburg, wo er gegen 1620 starb. Seine Ausbildung genoss er in Italien, wahrscheinlich bei Gabrieli. „Aichinger und Hasler,“ sagt Proske, „bildeten die schönste Zierde dieses kunstsinnigen Hofes. Überragte ihn Hasler gleich an Geist und Originalität, so hatten beide Meister doch dieses gemein, die Gediegenheit deutscher

¹⁾ In ähnlicher Weise war später Mozart universell.

²⁾ Die Musica divina Bd. II enthält viele Motetten von Gallus.

Kunstelemente mit den veredelten Formen italischen Geistes und Geschmackes, dessen herrlichste Blüte sich damals in Rom und Venedig entfaltet hatte, in sich vereinigt und namentlich eine freiere Melodik und fließende Harmonik in ihren Werken ausgeprägt zu haben.“ Verschiedene Werke befinden sich in „Musica divina.“

4) **Johannes Eccard.** Er wurde 1553 zu Mühlhausen an der Unstrut geboren, genoss den Unterricht von Orlandus Lassus, war bei Fugger in Augsburg in Diensten, wurde 1599 Kapellmeister zu Königsberg und starb 1611 zu Berlin. Berühmt und klassisch sind seine Bearbeitungen deutscher Kirchenlieder, die noch heute von unseren Singakademien als wahre Perlen der Gesangslitteratur geschätzt und durch zahlreiche Aufführungen geehrt werden. Eine neue Ausgabe derselben veranstaltete in neuester Zeit Teschner zu Berlin. Der Nachfolger Eccards in Königsberg war Stobäus, auch ein um die Pflege des Kirchengesanges hochverdienter Mann.

5) **Michael Praetorius.** (Schulz). Derselbe wurde 1571 zu Kreuzberg in Thüringen geboren, war seit 1604 Kapellmeister am braunschweigischen Hofe und starb 1621 zu Wolfenbüttel. Er ist berühmt als Tonkünstler und noch mehr als Gelehrter. Als Musiker machte er sich verdient durch Sammlung und Bearbeitung von Kirchenliedern und Kirchenmusikalien, die 2000 übersteigen. Weltruhm erwarb ihm sein theoretisches Werk: „Syntagma musicum“, welches in geschichtlicher Beziehung sehr wichtig ist.

Auch in England blühte in dieser Zeit die Musik. Es wirkten dort ehrenvoll: William Byrd (spr. Börrd, † 1623) als berühmter Kontrapunktist, Orgel- und Klavierkomponist, John Dowland (spr. Dauland) († 1626) und Thomas Morley (spr. Morli) († um 1604 als Hauptvertreter des Madrigals.¹⁾

¹⁾ Über deren durch J. J. Maier bei F. E. C. Leuckart in Leipzig neuerdings veröffentlichte Madrigale sagt Ambros: „Es giebt nichts Anmuthigeres als gewisse Stücke von Dowland und Morley. Sie sind zugleich naiv-volkstümlich und vornehm.“



§ 10. Entwicklung des musikalischen Dramas.

Oratorium und Oper.

Während bis jetzt fast alle Musik im Dienste der Kirche stand und sich vorzugsweise um das Messopfer und den Messtext als Mittel- und Schwerpunkt gruppierte, sehen wir von nun an die Musik ausserhalb der Kirche zwei verschiedene Wege einschlagen, von denen der eine zum Oratorium, der andere zur Oper führte. Keime dazu waren bereits vorhanden in der Liturgie der Kirche und in den geistlichen Schauspielen des Mittelalters.

Die Ceremonieen der katholischen Kirche enthalten an sich schon ein dramatisches Element in idealer Form. Ich erinnere nur beispielsweise an die allmähliche Enthüllung des Kreuzes am Karfreitage, während der Priester dreimal mit jedesmal erhöhter Stimme singt: „Ecce lignum crucis in quo salus mundi pependit“, und der Chor in gleicher Weise antwortet: „Venite, adoramus“, sowie an die daran sich schliessende Verehrung des heil. Kreuzes, während vom Chore das „Popule meus“ in der Komposition von Palestrina, Vittoria oder Bernabei erklingt. Das ist eine tiefergreifende, dramatische Scene. Dieses musikalisch-dramatische Element tritt noch deutlicher hervor bei Absingung der Passion. Ein Priester recitiert im Choraltone die Erzählung des Evangelisten, ein anderer die Reden des Heilands, ein dritter die der übrigen Personen, während der Chor die Repräsentation des Volkes übernimmt, wobei die von Vittoria und Gallus komponierten kurzen Chorsätze sich als sehr wirksam erweisen.

Schon im Mittelalter erkannte man, dass geistliche Schauspiele dem Volke Belehrung und Erbauung gewähren und führte solche in der Kirche auf, wovon sich Spuren bereits im 9. Jahrhundert nachweisen lassen.¹⁾ Den Stoff boten das Leben Jesu, insbesondere seine Geburt, sein Leiden und Sterben, das Leben Mariä und der Apostel, die Parabel von den thörichten Jungfrauen u. s. w. Diese von Geistlichen in Kirchen und im engen Anschlusse an den Kultus ausgeführten Schauspiele nennt man insbesondere „liturgische Dramen“, von denen A. Schübiger (in „Musik.-Spicilegien“) 8 und E. von Coussemaker, spr. Kussmakär, (in „Drames liturgiques, Rennes 1860) 22 mit Text

¹⁾ Mone, Schauspiele im Mittelalter. Karlsruhe 1846.

und Melodie veröffentlichten. Dieselben waren anfangs lateinisch, später mit Beimischung der Landessprache geschrieben. Auch beteiligte sich das Volk mit deutschen Gesängen wie „Christus ist erstanden“ und „Also heilig ist der Tag“. ¹⁾

Von diesen liturgischen Dramen sind zu unterscheiden die „Mysterien“, das sind religiöse Schauspiele, welche ausserhalb der Kirche auf besonderen Bühnen und von Laien ausgeführt wurden. Ein Überbleibsel derselben ist das infolge eines Gelübdes alle zehn Jahre stattfindende Passionsspiel zu Ober-Ammergau in Bayern, über welches die ersten Autoritäten, wie Devrient, ²⁾ das höchste Lob aussprechen. Nach und nach verloren aber die „Mysterien“ durch Beimischung von weltlichen Volksliedern, von derbkomischen und satyrischen Szenen (durch den stereotypen „Hanswurst“) ihren religiösen Charakter und aus dem ursprünglich belehrenden und erbauenden Zwecke wurde ein bloss unterhaltender.

Um für die geistlichen Schauspiele einen Ersatz zu schaffen, veranstaltete Philippus Neri im Betsaale seines Klosters Erbauungsstunden in Verbindung mit Musik. Dieselben bestanden in Vorträgen, geistlichen Lesungen und dramatischen Darstellungen. Die schönsten Episoden aus der Bibel, z. B. Moses, Esther, Aaron, David u. s. w. kamen hier in der Zeit von Allerheiligen bis Palmsonntag an allen Sonn- und Festtagen in Nationalkostümen zur Aufführung. Die Musiken, welche Animuccia (spr. Animuttschia) und später Palestrina lieferten, bestanden aus ein- und mehrstimmigen Gesängen über biblische Texte, wovon 1550 und 1570 zwei Sammlungen unter dem Titel „Laudi“ zu Rom erschienen. Man nannte jene Erbauungsstunden „Oratorien“, weil sie im Betsaale (Oratorium) stattfanden. Dies ist der Ursprung des Namens für jene Musikgattung, die wir mit diesem Namen bezeichnen.

Inbezug auf die Ausdrucksfähigkeit des Einzelgesanges hatte die Musik allerdings noch grosse Fortschritte zu machen; aber der Weg war angebahnt, und die ganze Richtung der Zeit drängte zu diesem Ziele, zur Entfesselung des Individuums.

Als Komponisten, welche die Monodie (Einstimmigkeit) und den ariosen Stil anbahnten, müssen genannt werden: der Deut-

¹⁾ Die Einflechtung von Chorälen in die Passionen von Bach, sowie bei den Oratorien von Mendelssohn u. a. beruht offenbar auf diesem Vorgange.

²⁾ Eduard Devrient, das Passionschauspiel zu Ober-Ammergau. Leipzig, 1851. Desgleichen erschien darüber eine Schrift von Ludwig Clarus. 1860.

sche J. H. v. Kapsberger, der in Rom lebte und die Hymnen Papst Urban VIII. einstimmig komponierte, und der Priester Ludovico Viadana¹⁾ (1564—1645), der in Mantua Kapellmeister war. Derselbe wurde durch den Umstand, dass ihm öfter die ausführenden Kräfte fehlten, auf den Gedanken gebracht, drei-, zwei- und einstimmige Stücke zu schreiben und die fehlende Harmonie durch die Orgel zu ersetzen, zu welchem Zwecke er einen fortlaufenden Orgelbass (Basso continuo) unterlegte. Dies hat Veranlassung gegeben, Viadana als Erfinder des Generalbasses anzusehen, was jedoch ungenau ist, sofern nämlich darunter die Bezifferung des Basses verstanden wird. Das erhellt aus der Thatsache, dass jene Stücke, die 1602 unter dem Titel „Geistliche Concerte“ erschienen, keine Bezifferung enthalten, während dies bei der zwei Jahre früher erschienenen Oper „Euridice“ von Peri der Fall war. Viadanas Erfindung bestand vielmehr darin, dass er der Orgel eine von den Singstimmen verschiedene, also selbständige und obligate Stimme gab, wodurch die Harmonie ergänzt wurde. Einer der Ersten, welcher Generalbassspiel ordentlich lehrte, war Agostino Agazzari, ein Schüler Viadanas, geb. 1578 zu Siena und gest. 1640.

Um die Ausbildung des Oratoriums machten sich insbesondere verdient:

1) Giacomo Carissimi, der gegen 1604 in San Marino geboren wurde und in Rom seine Ausbildung genoss. Mit 20 Jahren war er Kapellmeister zu Assisi; 1628 kehrte er nach Rom zurück, wo er bis an sein Lebensende, 1674, die Kapellmeisterstelle an der St. Apollinaris-Kirche des germanischen Kollegs inne hatte. Das Hauptverdienst desselben bestand darin, dass er die Kantate zu einer Art dramatischer Scene mit Recitativen, Arien und Chören ausbaute. Er verstand es, seine Stimmen mit grosser Gewandtheit zu schreiben, so dass sie sehr leicht ausführbar waren. Lobte man das, so pflegte er zu sagen: „O wie schwer ist es, so leicht zu sein.“ Von seinen Oratorien (Kantaten) war bis in die neueste Zeit wenig bekannt, ja man hielt sie für verloren (Kiesewetter). Nun ist es dem Musikgelehrten Fr. Chrysander gelungen, 11 solcher Werke in Abschrift zu erlangen, wovon bis jetzt in den „Denkmälern der Tonkunst“ die Oratorien: Salomo, Belzazar, Jonas und Jephta in der Originalgestalt veröffentlicht wurden. Das Verdienstliche dieses Unternehmens ist

¹⁾ Sein Familienname war eigentlich Grossi; genannt wird er nach seinem Geburtsorte.

um so höher anzuschlagen, als bist jetzt diese wichtige Entwicklungsperiode in ein verhängnisvolles Dunkel gehüllt war. Gleiches Verdienst erwirbt sich Professor Riedel in Leipzig durch Vorführung solcher Werke.¹⁾

2) Giovanni Legrenzi (1625—1690), war Kapellmeister von St. Marco zu Venedig. Er bildete das Recitativ aus und gab der Arie eine bestimmtere Form, so dass sie sich wesentlich von dem Recitativ unterschied.

3) Heinrich Schütz (nach der Sitte jener Zeit Sagittarius genannt) war 1585 im Voigtlande geboren, kam als Singknabe in die Hofkapelle des Landgrafen von Hessen-Kassel und bezog 1607 die Universität Marburg, um die Rechte zu studieren. 1609 schickte ihn der Landgraf nach Venedig, um sich bei Johann Gabrieli in der Musik auszubilden; 1615 erfolgte seine Anstellung als Kapellmeister zu Dresden, wo er bis zu seinem 1672 erfolgtem Tode wirkte. Er verpflanzte zuerst das musikalische Drama (Oper) nach Deutschland. Ausser vielen Kirchensachen schrieb er die Oratorien: „die sieben Worte“, vier Passionen²⁾ und ein Auferstehungsoratorium. In diesen religiös-dramatischen Werken finden wir bereits die Form, welche das Oratorium im Grunde noch heute besitzt. Schütz ist also der Vorläufer von Händel und Bach. Derselbe war übrigens, wie diese, ein edler Charakter und darum eine erfreuliche Künstlergestalt.

Entwicklung der Oper.

Als Wiege der Oper ist Florenz anzusehen. Dort versammelten sich in dem Hause des Grafen Bardi um das Jahr 1580 eine Anzahl Gelehrte und Musiker, um Kunstinteressen zu beraten. Davon sind ausser Bardi insbesondere zu nennen: Vincenzo Galilei, Vater des berühmten Astronomen, der Dichter Ottavio Rinuccini, (spr. Rinuttschini), Jacobo Corsi, ein

¹⁾ Am 6. April 1873 führte er z. B. auf: „Jephta“ von Carissimi mit deutscher Übersetzung von Gugler und nach einer Bearbeitung von Im. Faisst; ferner: „die sieben Worte“ von Heinrich Schütz, neu herausgegeben von C. Riedel (Leipzig, Fritsch). Allen Respekt vor solch' einem Pionier der Kunst!

²⁾ Professor Carl Riedel hat diese 4 Passionen in der Art bearbeitet, dass er mit richtigem Takte die wirksamsten Teile auswählte und zu Einem Werke (erschien bei Fritsch in Leipzig) abrundete. Er veranstaltete auch davon wiederholte Aufführungen und erwarb sich um Schütz dasselbe Verdienst, wie Mendelssohn um Seb. Bachs „Matthäus-Passion“.

florentiner Edelmann und begabter Komponist und endlich drei Fachmusiker, Emilio del Cavalierio, Jacobo Peri und Giulio Caccini (spr. Kattschini). Als Ideal ihrer Reformbestrebungen schwebte ihnen das mit Musik begleitete und recitierte altgriechische Drama vor, von dessen Wirkungen so Ausserordentliches berichtet worden war. Das Unternehmen war um so schwieriger, als keine Vorbilder, wie bei der Baukunst und Skulptur, vorhanden waren. Caccini spricht die leitenden Grundsätze der neuen Richtung in der Vorrede seiner 1602 erschienen Sammlung „Nuove musiche“ aus, wobei er aber offenbar über das Ziel hinaus schießt.

Er sagt: „Zu der Zeit als in Florenz die treffliche Gesellschaft des Herrn Johann Bardi, Grafen Vernio, blühte, habe ich — mit Wahrheit darf ich es behaupten — aus ihren gebildeten Gesprächen mehr gelernt, als durch dreissigjährige Beschäftigung mit dem Kontrapunkt. Denn jene verständigen Herren ermunterten mich allezeit und überzeugten mich durch die einleuchtendsten Gründe, dergleichen Musik gering zu achten, welche die Worte nicht gehörig vernehmen lasse, Sinn und Versmass verderbe, die Silben bald dehnend bald verkürzend, um sie dem Kontrapunkt anzupassen, jenem Zerstörer der Poesie: sondern der Weise mich anzuschliessen, die von Plato und anderen Philosophen so sehr gelobt werde, in dem sie bekräftigen, dreierlei sei in der Musik, die Rede zuerst, sodann der Rhythmus, zuletzt der Ton, und nicht umgekehrt; einer solchen Ansicht beizustimmen, wenn ich wolle, dass die Tonkunst in der Hörer Gemüt dringe, und jene wunderwürdigen Wirkungen erzeuge, welche die Schriftsteller preisen, und die sie bei den Neuern durch den Kontrapunkt herbeizuführen ausser stande sei. — Da ich mich nun überzeugte, dass Hervorbringungen im Sinne unserer Tage kein anderes Vergnügen bewirken als dasjenige, was durch die Harmonie dem Ohre allein gewährt wird, dass ohne das Verständniss der Worte das Gemüt nicht gerührt werden könne, kam mir der Gedanke, eine Art Gesang, gewissermassen einem harmonischen Reden gleich, einzuführen, wobei ich eine gewisse edle Verachtung des Gesanges an den Tag legte, hin und wieder einige Missklänge berührte, den Bass aber ruhen liess, ausgenommen da, wo ich, dem gemeinen Gebrauche zufolge seiner mit den Tönen der durch Instrumente ausgeführten Mittelstimmen mich bedienen wollte, irgend einen Affekt auszudrücken, wozu sie allein brauchbar sind.“ — Man versuchte sich zuerst mit einzelnen Szenen; so setzte z. B.

Galilei Szenen aus Dantes „Hölle“ in Musik. 1590 trat Emilio del Cavalierio mit einem vollständig in Musik gesetzten Schauspiel „Il Satiro“ hervor, welches aber nicht Beifall fand, weil die Musik im bisherigen Madrigalstile geschrieben war. Von Peri wurde dagegen 1595 die von Rinuccini gedichtete Oper „Daphne“ mit grossem Beifalle aufgeführt. Dadurch ermuntert schrieb er zur Vermählungsfeier der Maria Medici mit Heinrich IV. von Frankreich (1600) „Euridice.“ Peri dürfte wohl als Schöpfer der Oper oder, wie man es damals nannte, des „Stile rappresentativo“ gelten, obwohl auch andere, wie wir gesehen, sich Verdienste um die Ausbildung des dramatischen Stils erworben hatten. Von der Oper „Euridice“ giebt Rochlitz folgende Beschreibung! „Man hat sich die Solopartieen, aber gewissermassen auch die Chöre und mithin das Ganze als bloss in musikalischer Deklamation gehalten zu denken. Selbst die ariosen Stellen treten wenig aus dieser Gesangsform heraus, und die Chöre nähern sich ihr, so weit Chorgesang, für diese Form noch ziemlich ungelenk gehandhabt, es hat zulassen wollen. Da die Instrumentalbegleitung damals überhaupt noch so einfach und in dem Masse blosser Unterstützung des Gesanges war, dass die Meister in ihren Partituren sie meistens gar nicht aufzeichneten, sondern höchstens die Instrumente benannten, welche da oder dort vorzugsweise angewendet werden sollten, und hernach die gesamte Instrumentation bloss in Stimmen ausschrieben: so enthält die Partitur nichts von ihr als einen und zwar spärlich bezifferten Bass; ja, bei den Chören fehlt auch dieser, als aus der Singstimme des Basses sich von selbst ergebend. Die Modulation durch das ganze Werk ist bis zum Übermasse einfach. Es herrscht in ihm durchgängig die Tonart Gmoll;¹⁾ nur hin und wieder, wie im Vorübergehen, zeigen sich noch Gdur, Cmoll und Dmoll. Wenn die Vorstellung dieser Euridice nicht durch Wechsel an Dekorationen, durch eingeschobene Tänze und anderes Schaugepränge unterbrochen worden ist, so kann sie kaum über eine halbe Stunde gedauert haben. Es findet keine Abtheilung nach Akten und Szenen statt; überall schliesst das eine sich an das andere an. — Es ist der Oper ein einleitender Prolog in sieben Strophen vorangestellt. Auch dieser wird gesungen: und zwar von einer Sopranstimme, und wieder in G, jedoch in Gdur! Es wird also die Konsequenz bis auf den Prolog ausgedehnt und namentlich angenommen: alle hier sich

¹⁾ Eigentlich die um eine Quart transponierte dorische Tonart.

zeigenden Personen sind ideelle und besitzen keine andere Sprechart als die gleichfalls ideelle des Gesanges.“

Peri selbst teilt mit, dass die Begleitung, welche hinter der Scene gespielt wurde, aus einem Klavicembalo, einer Cither, einer Violine, Lyra und Laute bestand.

Dass diese Art von Musik für unsere Ohren nichts weniger als angenehm sein würde, leuchtet nach der vorstehenden Schilderung wohl ein. Wenn sie aber trotzdem bei den Zeitgenossen grossen Beifall fand, so erklärte sich dies durch die Neuheit der Sache, durch die prachtvolle Ausstattung, durch das Zusammenwirken von Poesie, Musik, Schauspielkunst und Tanzkunst, endlich dadurch, dass man sich der Täuschung hingab, das Ideal der Gelehrten, die griechische Musik, verwirklicht zu haben. Für das letztere spricht ziemlich deutlich der Umstand, dass die berühmten Komponisten jener Zeit sich vorerst fern davon hielten, so dass die Richtung mehr von gelehrten Dilettanten gefördert wurde.

Zur Ausbildung der Oper trugen wesentlich bei:

1) Claudio Monteverde, geboren zu Cremona 1568, zuletzt bis zu seinem 1643 erfolgten Tode Kapellmeister zu Venedig. Während seine zahlreichen Kirchenkompositionen nicht Palestrinas ideale Höhe erreichen, bezeichnen seine Madrigale und Opern einen Fortschritt. Hier strebte er nach scharfem Ausdrucke der Gefühle, und namentlich in der Darstellung starker Leidenschaften ist er von keinem Vorgänger und Mitlebenden überflügelt worden. Hierzu benutzte er die Dissonanzen, die er zu Tonverbindungen verwandte, die selbst heute noch als gewagt erscheinen. Vieles davon ging freilich in die moderne Musik über. Er liess die kleine Septime frei eintreten, benutzte den Tritonus (übermässige Quart und verminderte Quint), liess mehrere Dissonanzen als Vorhalte liegen (die Sekunde, Quart und Septime, die None und Septime), gebrauchte die Wechselnote, den verminderten Septimenaccord etc. Sein Orchester war bereits weit stärker als das von Peri. Er benutzte dasselbe nicht bloss als reine Begleitung d. h. als Verdoppelung der Gesangstimmen, sondern fing an, dessen Selbständigkeit anzubahnen. So streut er bei seinem Orpheus bereits Tanzstücke ein und lässt den Gesangstücken kurze Instrumentalsätze, sogenannte Symphonieen, vorausgehen und Ritornelle folgen. Hier ist der Stil jedoch noch immer Nachahmung des Gesanges. Im Jahre 1624 wagte er aber einen weiteren Schritt. Er komponierte aus Tassos befreitem Jerusalem die Scene, welche vom Kampfe

des Tancred mit Chlorinda handelt und verteilte die Gesangspartie unter 3 Personen, die beiden Kämpfenden und einen Erzähler. Das Kampfbild selbst suchte der Komponist durch 4 Geigeninstrumente hinzuzeichnen, die hier zum erstenmale in dieser eigentümlichen Weise gebraucht werden. Durch dieselben soll geschildert werden das Heransprengen der Rosse, die Schwerthiebe, das Rasseln der Helme, das Ringen und endliche Ermüden der Kämpfenden, der Tod der Unterliegenden etc. Das Neue und Überraschende dieses Tongemäldes brachte natürlich eine grosse und erschütternde Wirkung hervor. Durch ihn wurde Venedig lange Jahre hindurch die wichtigste Pflegestätte der dramatischen Kunst. 1637 eröffnete man das erste öffentliche Opernhaus.

2) Alessandro Scarlatti. Er lebte etwa in den Jahren von 1659—1725 und ist der Gründer der neapolitanischen Schule. Seine Thätigkeit für Kirche, Kammer und Oper grenzt an das Unglaubliche. Er soll geschrieben haben: eine grosse Anzahl Motetten, Psalmen und geistliche Konzerte, 200 Messe, 7 Oratorien, 1 Passion, 100 Opern und etwa 500 Kantaten. Während er sich in seinen Kirchenkompositionen mehr dem „erhabenen Stile“ anschliesst, bahnt er in den weltlichen Stücken den „schönen Stil“ an, der dann unter Haydn, Mozart und Beethoven sich so herrlich entfaltete. Er war der erste, welcher für seine Opern statt des gesungenen Prologes oder statt des späteren dreimaligen Tusches eine Ouverture¹⁾ für Orchester schrieb und diesem auch in der Begleitung eine grössere Selbständigkeit gab. Ihm wird auch die Begleitung des Recitativs durch Instrumente, sowie die Dreiteiligkeit der Arie (Dacapo-Arie) zugeschrieben, ohne dass dies jedoch nachgewiesen ist. Kiesewetter urteilt über ihn: „Alessandro Scarlatti war unstreitig einer der grössten Meister aller Zeiten; gleich gross in den Künsten des höheren Kontrapunktes, wie in der dramatischen Recitation, in Erfindung von Melodien des edelsten und grossartigsten, zugleich treffendsten Ausdruckes und einer freien, immer sinnigen Begleitung von Instrumenten. In jeder dieser Gattungen Reformator, kann man von ihm sagen, dass er sein Zeitalter um ein Jahrhundert überflügelt hat.“

¹⁾ Die Form derselben war dreiteilig; der Anfangs- und Schlusssatz ist lebhaft, der Mittelsatz geht in langsamem Tempo. Sie ist das Urbild unserer Symphonie. Bei den Franzosen dagegen befand sich zwischen zwei langsamen Sätzen ein schneller Satz (Lully).

Seine Schüler **Leonardo Leo** und **Francesco Durante** setzten die Bestrebungen ihres Meisters fort. Scarlattis Stil beherrschte nun die musikalische Welt wie früher der niederländische.

In Deutschland wurde die erste Oper durch **Heinrich Schütz** eingeführt. Es war die von **Martin Opitz** nach **Rinuccini** übersetzte und von **Schütz** neu komponierte Oper „Daphne“, welche 1627 zu Torgau aufgeführt wurde. Dieselbe scheint verloren gegangen zu sein. Die in Deutschland, namentlich zu Wien, Berlin und München gegebenen Opern waren alle italienisch.¹⁾

Als deutsche Komponisten italienischer Opern müssen noch genannt werden:

1) **Johann Joseph Fux**, geb. 1660 in Steiermark, der durch 40 Jahre Kapellmeister zu Wien war. Er starb 1741. Berühmt ist derselbe durch sein theoretisches Werk: „Gradus ad Parnassum“, in welchem er den älteren Kontrapunkt lehrt, und das in mehrere Sprachen übersetzt wurde. Als neue Bearbeitung desselben kann gelten **H. Bellermanns** „Kontrapunkt“, Berlin, Springer 1862.

2) **Johann Adolph Hasse** (geb. 1699, starb 1783), war Schüler von **A. Scarlatti** und wirkte als Kapellmeister am Hofe zu Dresden. Er schrieb zahlreiche und glänzende Opern im neapolitanischen Stile.

3) **Carl Heinrich Graun**, geb. 1701, war bis zu seinem 1759 erfolgten Tode Kapellmeister zu Berlin unter **Friedrich d. G.** Er schrieb 36 Opern, 29 davon für Berlin, und das heute noch oft aufgeführte Oratorium „der Tod Jesu.“

Hasse und Graun wurden von ihren Zeitgenossen höher gestellt als **Bach** und **Händel**.

Diesen italienischen Hofopern gegenüber war es **Hamburg** vorbehalten, eine Heimstätte der deutschen Originaloper zu sein und zwar von 1678 ab während eines Zeitraumes von 60 Jahren. Hier war es namentlich **Reinhold Keiser** (1673—1739), der durch sein naturwüchsiges und fruchtbares Talent die Oper zu grossem Glanze erhob. „Was er setzte,“ so urteilt **Mattheson**, „das sang alles auf das anmutigste, gleichsam von sich selbst und fiel so melodisch, reich und leicht ins Gehör, dass mans eher lieben als rühmen mochte.“ Dem ganzen Unternehmen

¹⁾ Vergl. **E. O. Lindner**, „Zur Tonkunst“, Berlin, Guttentag, erster Abschnitt: die Entstehung der Oper.

gebracht es aber an sittlichem Ernst, und darum kam es nach kurzer Blüte in Rückgang. Neben Keiser, der 116 Opern komponierte, wirkten noch als Komponisten Mattheson, Telemann und Georg Friedrich Händel (1703).

Im Anschlusse hieran mag noch Johann Adam Hiller's (geb. 1728 in der Lausitz, † 1804 als Kantor an der Thomaschule zu Leipzig) kurz gedacht werden, welcher das deutsche „Singspiel“ als Nachahmung der italienischen Opera buffa zu Paris in Deutschland schuf und einbürgerte. Seine zahlreichen Stücke erfreuten sich grosser Beliebtheit, u. a. der Dorfbarbier. Den Höhepunkt erreichte das Singspiel mit Dittersdorf, dessen „Doktor und Apotheker“ selbst grösseren Erfolg hatte als Mozarts „Entführung“.



§ 11. Die Ausbildung des Violin-Baues und -Spieles.

Mit der Ausbildung und Ausbreitung der Oper und der Instrumentalmusik hing die Vervollkommnung der Instrumente genau zusammen. Namentlich die Geigenbaukunst stand im 17. Jahrhundert in höchster Blüte. In der Entwicklungsgeschichte der Bogeninstrumente hat man zwei Richtungen zu beachten: die eine ging von der Muschelform aus, die andere nahm die Form des Kastens zum Ausgangspunkte; erstere war orientalischen Ursprungs und wurde durch die Araber (Mauren) nach Spanien gebracht, von wo aus sie sich nach Italien und Frankreich ausbreitete; letztere war Europa eigentümlich. Die Entwicklungsstufen der letzteren waren: das Monochord, das Trummscheid, die Radleier, der wälsche Crouth, die Fiedel, die Viola und die Violine. Das Monochord ist bekannt. Das Trummscheid ist ein länglich viereckiger Kasten über welchem eine dicke Saite gespannt ist. Mit dem Bogen, angestrichen und mit den Fingern leise berührt, giebt es einen trompetenähnlichen Ton und wurde in Frauenklöstern statt der Trompeten zu Intraden gebraucht. In der englischen Marine

wurde es auch zu Signalen verwandt, daher der Name Trompetmarine. Bei der Radleier wurde das Streichen durch den Mechanismus eines Rades und das Greifen durch einen Tastenmechanismus bewirkt. Sie findet man noch heute bei Savoyarden und führte früher auch die Namen Organistron, Chiffonie, Bettler- und Bauernleier. Der Crouth bestand aus Ober- und Unterdecke und aus Seitenzargen; der Steg ging durch die Schalllöcher hindurch und stand auf dem Boden. Seine Heimat ist heute noch England und speciell die Grafschaft Wales. Die anderen Formen bedürfen keiner besonderen Beschreibung und wurden im 17. Jahrhundert durch die Italiener zur höchsten Ausbildung gebracht.

Es ist wohl nicht blosser Zufall, dass im nördlichen Italien die besten Violinen gebaut wurden. Die nahen Alpen liefern nämlich das zu dem Resonanzboden nötige Tannenholz in vorzüglichster Güte, weil der Wuchs auf dem dünnen Felsboden ein sehr langsamer ist, wodurch das Holz die möglichste Dichtigkeit erhält. Berühmt als Geigenbauer sind:

- 1) Die Familie Amati zu Cremona, und zwar der Begründer der Schule, Andreas († um 1577), dessen Söhne Antonio und Hieronimus und des letzteren Sohn, Nikolaus (1596—1684), welcher der bedeutendste war. Die Geigen der Amati haben bei hochgewölbter Oberdecke einen leise verschleierten Silberton, ermangeln aber der Kraft des Klanges.
- 2) Antonio Stradivari (1644—1737) zu Cremona, war Schüler von Nikolaus Amati. Er brachte den Violinbau zur Vollendung. Bei sehr mässiger Wölbung besitzen seine Instrumente Fülle und Glanz und werden jetzt oft mit 6000 Mark bezahlt, während er nur 60 Mark erhielt. Vielfach hat man in neuerer Zeit versucht, seine Instrumente nachzubilden, jedoch ohne den gewünschten Erfolg.
- 3) Die Familie Guarneri zu Cremona. Andreas G., Schüler von Nikolaus Amati, wirkte von 1650—1695; Joseph G., von 1690—1730; dessen Bruder Pietro (1690—1725) liess sich in Mantua nieder. Das berühmteste Glied der Familie war Giuseppe (1683—1745), ein Brudersohn von Andreas. Seine Instrumente rivalisieren mit denen des Stradivari.

In Deutschland sind zu nennen: Jacob Stainer, geboren 1621 im Dorfe Absom bei Hall in Tyrol, († 1683) dessen

Schüler Albani aus Botzen (1621—1673) und Egidius Klotz aus Mittenwald (bayr. Alpen). Stainer war ein Schüler Amatis, und so sehen wir auch hier den wohlthätigen Einfluss, den italienische Meister auf Deutschland ausübten.

Während alle übrigen musikalischen Instrumente im Laufe der Zeit mehr oder weniger vervollkommnet wurden, hat der Violinbau nie wieder das zu erreichen vermocht, was den genannten Meistern des 18. Jahrhunderts in vollkommener Weise gelungen.

Eine kaum übersehbare Reihe hervorragender Künstler machte sich die Behandlung dieses seelenvollsten aller Instrumente zur Lebensaufgabe.¹⁾ Durch ihr Spiel entzückten sie ihre Zeitgenossen; teilweise finden wir sie an den Höfen der Grossen, teilweise auf weiten Kunstreisen oder an der Spitze von Musikschulen. Fast alle waren zugleich Meister der Komposition und zwar auf den verschiedensten Gebieten; nicht wenige übten dadurch sogar entschiedenen Einfluss auf die gesamte Musikentwicklung aus und hinterliessen der Nachwelt Werke, welche Fundamente für jede spätere solide Ausbildung im Violinspiel geblieben sind.

Der deutsche Meister Joh. Franz Biber²⁾ (geb. 1638, † 1698 in Salzburg, wo er als Kapellmeister gewirkt), wusste sich am Hofe Kaiser Leopold I. durch seine Leistungen solches Ansehen zu verschaffen, dass er in den Adelstand erhoben wurde. Durch seine Violinkompositionen trug er sehr wesentlich zur Entwicklung der Sonate bei.

Arcangelo Corelli³⁾ (geb. 1653, † 1713) ist als der erste Violinvirtuose Italiens anzusehen, dessen epochemachende Kompositionen (Sonaten, Concerti grossi) noch heute geschätzt und studiert werden.

Giuseppe Tartini (1692—1770), der Entdecker der Kombinationstöne, die er zur Erreichung reiner Intonation auch praktisch zu verwerten wusste, errichtete in Padua 1728 eine hohe Schule des Violinspiels. Von seinen zahlreichen als klassisch geltenden Kompositionen gehört die sogenannte Teufels-Sonate

¹⁾ Ausführliches bietet hierüber das Werk von Wasielewski: Die Violine und ihre Meister.

²⁾ Ferd. David's „Hohe Schule des Violinspiels“ etc. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, enthält in ihren 20 Heften auch Sonaten von Biber. Ausserdem noch Werke von Bach, Benda, Corelli, Händel, Tartini u. s. w.

³⁾ Die Denkmäler der Tonkunst bringen in der 3. und 7. Abteilung Werke (Sonaten) von Corelli.

(Trille du diable) noch heute zu den bevorzugtesten Repertoirestücken unserer Virtuosen. Tartinis „Kunst der Bogenführung“ dient als Muster für alle Zeiten.

Einer seiner glücklichsten Rivalen war Fr. Maria Veracini, spr. Weratschini, (1685—1750).

Aus Tartinis Schule entstammt Pietro Nardini (1722 bis 1793), den Mozarts Vater (Leopold Mozart, geb. 1719, † 1787 in Salzburg, selbst ausgezeichneter Geiger, schrieb eine der ersten Violinschulen) wegen der seltenen Reinheit und Gesangmässigkeit des Tons besonders bewunderte.

Einige Sonaten von Nardini wurden in neuerer Zeit durch Alard, Ferd. David und Zellner herausgegeben; ein Konzert von ihm, womit M. Hauser auf seinen Kunstreisen die grössten Erfolge erzielte, liess derselbe kurz vor seinem Tode neu erscheinen (Leuckart in Leipzig).

Giovanni Viotti (1755—1824), ein vollendeter Geiger, ist der Vater des modernen Violinspiels und obwohl Autodidakt, auch als Komponist hochbedeutend. Auf ihn lassen sich direkt oder indirekt jene drei grossen Schulen — die französich-belgische, die Wiener und die Prager Schule — zurückführen, aus denen bis in die neueste Zeit die Mehrzahl der Meister und Virtuosen auf der Geige hervorgegangen sind.

Zu Viottis unmittelbaren Schülern zählen:

- 1) Rudolph Kreutzer (1766—1831), dem Beethoven seine herrliche nach ihm benannte Violin-Sonate op. 47 widmete.
- 2) Pierre Marie François de Sales Baillot (spr. Bajóh) 1771 bis 1842.
- 3) Pierre Rode (1774—1830).
- 4) Fr. W. Pixis (1786—1842).

Während letzterer dem Prager Konservatorium durch mehrere Dezennien zur Blüte verhalf, wirkten die drei ersteren, teils nacheinander, teils gleichzeitig an dem neu errichteten Konservatorium in Paris, für das sie zusammen das offizielle Schulwerk „Méthode du Violon“ verfassten.

Ausserdem machte sich jeder Einzelne von ihnen durch verschiedene Werke berühmt: Kreutzer namentlich durch seine „42 Études“, Baillot mit seinem L'art du Violon, Rode durch seine Caprices und Études.

Das Erstaunlichste im Violinspiel leistete unstreitig Niccolò Paganini (geb. 1784 in Genua, gest. 1840 in Nizza an der Cholera). Sein dämonisches Wesen, seine von Leidenschaft durch-

glühte, originelle Vortragsweise und eine bis dahin unerhörte Technik wirkten geradezu berauschend auf die gesamte musikalische Welt. Die in den Jahren 1828—34 nach Österreich, Deutschland, Frankreich und England unternommenen Kunstreisen gestalteten sich für ihn zu wahren Triumphzügen. Paganini ist als das Vorbild des modernen Virtuositums zu betrachten. Sein Schüler ist Camillo Sivori, geb. 1817.

Als teilweise Zeitgenossen und beachtenswerte Rivalen Paganinis verdienen Joseph Mayseder (1789—1863) in Wien und Carl Jos. Lipinski (1790—1861, Militär-Konzert) genannt zu werden.

Ferner seien erwähnt L. W. Maurer (1789—1878, Quadrupel-Konzert), W. B. Molique in Stuttgart (1803—1869) und Antonio Bazzini (geb. 1818); vor allen Ludwig Spohr (geb. 1784 in Braunschweig, gestorben 1859 in Kassel). Seine meisterliche Technik, sein grosser Ton, die bezaubernde Romantik des Vortrages, sowie das tiefe Erfassen der künstlerischen Aufgaben lassen ihn als würdigsten Repräsentanten der deutschen Schule erscheinen.

Überhaupt zu den besten Komponisten gehörend, (Hauptwerke: die Opern „Faust“ und „Jessonda“, das Oratorium „die letzten Dinge“ und die Symphonie „die Weihe der Töne“) bereicherte er speziell die Violin-Litteratur durch 33 Streichquartette, 4 Doppelquartette, 7 Streichquintette, durch eine grosse Violinschule und 15 Konzerte (namentlich das in Form einer Gesangsszene). Die Adagios daraus sind noch von niemandem übertroffen worden.

Zu seinen zahlreichen Schülern gehören: Moritz Hauptmann (geb. 1792, starb als Kantor an der Thomaskirche zu Leipzig), der sich vornehmlich als Gelehrter (Natur der Harmonik und Metrik) und als Komponist (Kirchenmusik, gemischte Chöre) hervorthat.

Karl Müller (1797—1873). Im Verein mit seinen Brüdern bildete er in Braunschweig das weltberühmt gewordene Streichquartett „Gebrüder Müller“, das seine vier Söhne später als Hofquartett des Herzogs von Meiningen längere Zeit hindurch fortsetzten.

Hubert Ries (geb. in Berlin 1802) und Moritz Schoen (geb. in Breslau 1808) erwarben sich durch ihre zahlreichen instruktiven Werke um die Pädagogik des Violinspiels grosse Verdienste; ersterer durch seine Violinschule (Leipzig bei Hofmeister), letzterer durch seinen weitverbreiteten „Praktischen Lehrgang“ (Leipzig bei Leuckart). Ferdinand David (1810—1873) gewann als Freund Mendelssohns und als Lehrer am Konservatorium grossen Einfluss. Dessen Schüler, August Wilhelmj, geb. 1845, ist ein Geiger ersten Ranges.

Fernere namhafte Schüler Louis Spohrs sind:

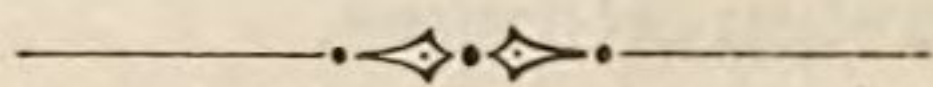
Jean Josef Bott (geb. 1826), August Kömpel (geboren 1831), dem der schöne volle Ton seines Meisters nachgerühmt wird und Karl Louis Bargheer (geb. 1831).

Zu den Hauptvertretern der oben erwähnten französisch-belgischen Schule gehören u. a.: Fr. A. Habeneck (1781—1849), unter dessen Direktion die Konzerte des Pariser Konservatoriums ihren Weltruf erlangten, Jacques Feréol Mazas (spr. Masá) (1782 bis 1849); Ole Bull (1810—1880), Hubert Léonard (spr. Lëönár), geb. 1819; Delphin Alard (spr. Alahr), Nachfolger Baillot's, und dessen Schüler Lambert Meerts, geb. 1800 und Charles Dancla, geb. 1818; Charles Aug. de Beriot (spr. Bërioh) (1802 bis 1870) und seine Schüler Henri Vieuxtemps (spr. Wjöh tang) (1820—1881) und Fr. Hubert Prume (spr. Prühm) (1816—1849).

Folgende neuere Meister gingen aus dieser Schule hervor: die Polen Henri Wieniawski und Isidor Lotto, der Spanier Pablo de Sarasate, der Franzose Emil Sauret (spr. Ssorä), die Belgier Martin Marsick und Isayie und die Deutschen Jean Becker, der Begründer des Florentiner Quartetts, Josef Lauterbach und Henri Schradieck.

Der Prager Schule von Pixis und Moritz Mildner entstammen u. a.: Ferdinand Laub, Adalbert Hřimoly, Frau Wilhelmine Neruda-Normann, Hans Sitt (2 bedeutende Violinkonzerte) und Heinrich de Ahna.

In Wien blühte das Geigenspiel unter Ignaz Schupanzigh (1773—1830), der zuerst Beethovens Quartette spielte, Mayseder und Josef Böhm (1795—1876), einem Schüler P. Rode's. Zu seinen hervorragendsten Zöglingen gehören: Heinrich Wilhelm Ernst (1814—1865), Georg und Josef Hellmesberger, Edmund Singer, Eduard Rappoldi, L. Strauss und Josef Joachim (geb. 1831 in Ungarn), gegenwärtig artistischer Direktor der Hochschule für Musik in Berlin, der Vertreter des klassischen Violinspiels, ebenso als Solo- wie als Quartettspieler. Als Lehrer teilt er das Ansehn mit Jakob Dont in Wien, dessen in ihrer Art einzig dastehenden Studienwerke (Gradus ad Parnassum; theoretisch-praktische Beiträge) zu immer allgemeinerer Würdigung gelangen. Zu seinen Schülern zählen u. a.: Leopold Auer und Adolf Brodsky, der mit seinem in Leipzig neu gebildeten Quartett in die Fusstapfen Josef Joachims und des Gebrüder Müller'schen Quartetts zu treten sucht.



§ 12. Die Kirchenmusik während des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts.

Die Kirchenmusik, welche mit Palestrina und seinen Zeitgenossen in Italien und Deutschland ihren Höhepunkt erreicht hatte, kam im 17. und zu anfang des 18. Jahrhunderts bereits in Rückgang und zwar in dem Grade, als die Oper Fortschritte machte. Allerdings hielten die Meister Scarlatti, Durante u. a. bei ihren Kirchenkompositionen an dem Palestrinastile fest; nach und nach verliess man aber diese Richtung, benutzte ausser der Orgel zur Begleitung des Gesanges verschiedene andere Instrumente und führte alle Neuerungen, die in der Oper durch den Reiz der Neuheit so Grosses wirkten, auch bei der Kirchenmusik ein. Mit einem Worte: Wie früher die weltliche Musik Form und vielfach auch den Inhalt von der Kirchenmusik lieh, so ging jetzt die Opernmusik in die Kirchenmusik über. Oft mag dies wohl unbewusst geschehen sein, doch that man dies auch bona fide absichtlich. „Da in der Oper,“ so schloss man, „als dem galantesten Stücke der Poesie, die göttliche Musik ihre Vortrefflichkeit am besten sehen lasse, so wäre doch um so mehr Veranlassung, der direkt zu Gottes Ehre und Verherrlichung bestimmten Kirchenmusik eine ähnliche Vortrefflichkeit angedeihen zu lassen“ (Mattheson).¹⁾ Ob der dramatische Stil, insbesondere die Kantatenform, in der Kirche zulässig sei oder nicht, darüber entspann sich 1726 zwischen Meyer, Doktor der Rechte und Professor der Musik, der die Frage verneinte, und Mattheson, der die Frage bejahte, ein heftiger Streit, der, wie gewöhnlich, in derbe Persönlichkeiten ausartete, und an dem sich auch andere Musiker beteiligten. — Charakteristisch für jene Zeit ist auch die Stellung, welche ihr Wortführer, Mattheson, dem Chorale gegenüber einnimmt. Er schreibt: „Wie sollen wir den Messias rühmen? Choraliter? Mit faulen, kalten, schläfrigen Noten? Nein herrlich soll es zugehen, das ist, auf das Höchste. Ich will hoffen, es sei figural.“ Und an anderer Stelle: „Oden sind bei heutigem ehrbaren Figuralstil nicht mehr de tempore. — — — Oden sind bei mir

¹⁾ Mattheson († 1764) war Sänger und Komponist an der Keiserschen Oper und Legations-Sekretär zu Hamburg. Von seinen 88 theoretischen Schriften werden heute noch viel genannt: „Der vollkommene Kapellmeister“ und „Musikalische Ehrenpforte.“ Letztere enthält viel biographisches Material.

gar nicht musikalisch, Kirchenlieder, in soweit sie von der Gemeinde gesungen werden, noch viel weniger.“

Als Musiker, welche dem edlen Kirchenstile auch während dieser Zeit huldigten, sind zu nennen:

- 1) Antonio Lotti, geb. um 1667, war Organist bei St. Markus zu Venedig und starb 1740. Berühmt sind seine 6- und 8stimmigen Crucifixus.
- 2) Ottavio Pitoni, geb. 1657, war Kapellmeister an der Peterskirche zu Rom und starb 1743.
- 3) Antonio Caldara, (1678—1763), berühmt durch sein 16stimmiges Crucifixus, war Kapellmeister zu Wien.
- 4) Pompejo Cannicciari (spr. Kannittschiari), wurde 1709 Kapellmeister zu Rom und starb 1744.
- 5) Casciolini, lebte anfangs des 18. Jahrhunderts und gehört der römischen Schule an.
- 6) Martini, Padre, geb. 1706 zu Bologna, gest. 1784, der grösste Musikgelehrte seiner Zeit, bekannt durch sein Verhältnis zu Mozart.

In Deutschland sind zu nennen:

- 1) Joh. Hermann Schein, geb. 1586 bei Meissen, Kantor der Thomasschule zu Leipzig, starb 1630.
- 2) Johann Rosenmüller, lebte zu Leipzig und Venedig und starb 1686 als Kapellmeister zu Wolfenbüttel.
- 3) Andreas Hammerschmidt, geb. 1611 zu Brix in Böhmen, war Organist zu Zittau bis zu seinem 1675 erfolgten Tode. Er schrieb u. a. sogenannte Gespräche (Dialogi) zwischen Gott und einer gläubigen Seele, bei welchen die Bibelsprüche so einander gegenüber gestellt sind, dass sie Gespräche bilden.
- 4) Heinrich Albert, von 1631—1651 Organist zu Königsberg, ein Neffe und Schüler von Heinrich Schütz, war Dichter und Komponist geistlicher Lieder.

Von den unter 1—6 angeführten Komponisten findet man zahlreiche Beispiele in „Musica divina“. Den deutschen Komponisten begegnen wir häufig in protestantischen Choralbüchern.

Diese Periode der Musikgeschichte ist noch dadurch merkwürdig, dass sich in ihr der Übergang vom alten Tonsysteme zu unserem heutigen anbahnte und zum teil vollzog.

Der gregorianische Gesang war, wie wir wissen, auf den 8 resp. 12 Kirchentonarten aufgebaut und bewegte sich rein diatonisch, nur wenn *f* in unmittelbarer Verbindung mit *h* erschien, sang man nicht *b* durum (*h*), sondern *b* molle. Die

dorische Tonart kannte also keinen Leitton *cis*, sowie die mixolydische und äolische kein *fis* und *gis*. Als man aber die Harmonie ausbildete, brauchte man jene Leittöne, um befriedigende Schlüsse bilden zu können und wendete sie, wie bereits erwähnt wurde, in der Harmonie, nicht aber in der Melodie, an.

In der zweiten Hälfte des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts fanden diese Halbtöne Eingang in die Melodie, man verliess auch nach und nach die frühere, jeder Tonart eigentümliche Modulationsweise, und so entstand ein Schaukelsystem zwischen den alten und neuen Tonarten, wovon noch Spuren in den Werken von Bach und Händel, obwohl spärlich, anzutreffen sind. Nach dieser Zeit, namentlich mit Beginn der Periode Haydn und Mozart, ist das alte System vollständig beseitigt.

Ob man noch heute, wie einige verlangen, die alten Tonarten bei Kirchenkompositionen anwenden solle, lasse ich hier unerörtert, kann aber mein Bedauern darüber auszusprechen nicht unterlassen, dass uns die grossartig-schöne phrygische Tonart verloren gegangen ist. Jedenfalls aber müssen die Choräle in den alten Kirchentonarten streng jenem Systeme gemäss bearbeitet werden.



§ 13. Händel und Bach.

Es wäre eine durchaus irrige Meinung, wollte man annehmen, dass epochemachende Künstler gleichsam riesengross aus der Erde hervorwachsen. Die Sache verhält sich vielmehr so, dass diese gottbegnadigten Genies das durch den Bienenfleiss talentvoller Vorgänger erworbene Wissen und Können in sich aufnehmen, verarbeiten, geistig verklären und durch kühne Wagnisse einen Schritt weiter führen. Die Entwicklung der Kunst ist darum eine durchaus stufenweise; jede Generation tritt das Erbe der vorangegangenen an, erhält dadurch einen weiteren Gesichtskreis und glaubt den Gipfel der Kunst erreicht zu haben.

So sahen wir, um einen Rückblick zu thun, Gregors Riesengeist die Epoche des liturgischen Chorals zum Abschluss bringen.

Der Kontrapunkt, der unter Hucbald und Guido dem Lallen oder den ersten Schritten eines Kindes glich, der durch die Niederländer oft bis zur seelenlosen Künstelei übertrieben wurde, wird durch Palestrina durchgeistigt und als „Palestrinastil“ zum Abschluss gebracht. Darauf entwickelte sich der dramatische Einzelgesang und die Instrumentalmusik, ebenfalls von höchst primitiven Versuchen ausgehend, in zwei Richtungen zum Oratorium und zur Oper hin. Da erstehen Mitte des 18. Jahrhunderts zwei Titanen, welche das bis jetzt aufgehäufte Material zu Kunstwerken verarbeiten, die für lange Zeit für das Oratorium massgebend sein werden. Und die Zeit ist nicht fern, wo die Oper, das Quartett und die Symphonie ihre Vollender resp. ihre Schöpfer finden.

Diese beiden Künstler, mit Recht gern zusammen genannt, haben doch nie ihre persönliche Bekanntschaft gemacht, obwohl sie in demselben Jahre und Lande geboren wurden und einst sogar in derselben Stadt weilten. Ihre Geistesrichtung und ihre Lebensschicksale waren aber auch ganz verschieden. Händels Geist, geschult durch den Einfluss dreier Nationen, war hauptsächlich auf das Dramatische, auf das Leben mit und in der grossen Welt gerichtet. Bach dagegen, der Deutschland nie verliess, war durch und durch Deutscher, wenn er auch in seinen Klavierkompositionen zuweilen französischen Vorbildern folgte. Ihm, dem schlichten und frommen Manne, war es am wohlsten, wenn er sich in seinem Zimmer oder auf seiner Orgel in die Mysterien der Kunst versenken konnte. Ersterer ist vorzugsweise Vokal-, letzterer Instrumental-Komponist. Beide aber sind echte deutsche Künstler ersten Ranges.

1) Georg Friedrich Händel.

Derselbe wurde am 23. Februar 1685 zu Halle a. d. S. geboren und war der Sohn eines Wundarztes. Der Vater, dessen Lieblingswunsch es war, seinen Sohn als Rechtsgelehrten zu sehen, verbot diesem anfangs jede musikalische Übung. Allein die Energie, welche später dem Meister eigen war, zeigte sich schon damals. Der Knabe wusste sich ein Klavichord zu verschaffen, auf welchem er des Nachts, wenn alles schlief, in einer Dachkammer übte. Später gestattete der Vater die Musikübung und übergab seinen Sohn dem tüchtigen, auch in der Komposition wohlbewanderten Organisten, Friedrich Wilhelm Zachau, zur Ausbildung, während der Knabe gleichzeitig die lateinische

Schule besuchte. Im Jahre 1702 bezog H. die Universität Halle, um die Rechte zu studieren und wurde gleichzeitig als Schloss- und Domorganist angestellt. Im folgenden Jahre fasste



G. F. Händel

er den Entschluss, sich ganz der Musik zu widmen und trat zu Hamburg als zweiter Geiger in die Kapelle des damals in voller Blüte stehenden ersten deutschen Opern-Theaters unter Reinhard Keiser ein. Bald erhielt er den Platz am Klavier, und 1705 führte er seine erste Oper „Almira“ mit Beifall auf, der kurz darauf die Oper „Nero“ folgte. Zu seiner weiteren Ausbildung weilte er von Ende 1706 bis 1710 in Italien, insbesondere zu Florenz, Venedig, Rom und Neapel, wo er mit den

Musikautoritäten Antonio Lotti, Corelli, Alessandro und Domenico Scarlatti und in den ästhetisch gebildeten vornehmen Kreisen verkehrte. Zahlreiche dramatische Werke waren die Frucht seines Aufenthaltes. Hier lernte er auch den als Komponisten berühmten Abbé Steffani kennen, der ihn zu seinem Nachfolger in der Kapelle zu Hannover empfahl. Der Kurfürst ernannte denn auch H. zu seinem Kapellmeister, erteilte ihm aber auch zugleich Urlaub zu einer Reise nach England. Dort kam er im Spätherbst 1710 an, wurde glänzend empfangen und schrieb die mit grossem Erfolge im Februar 1711 aufgeführte Oper „Rinaldo“. Zwar ging er nach Ablauf seines Urlaubs wieder nach Hannover zurück, erbat sich aber aufs neue Urlaub und weilte in England von 1712—1716. Im folgenden Jahre siedelte er ganz über und trat zunächst bis 1720 in die Dienste des Herzogs Chandos. Hier schrieb er seine berühmten 12 Anthems (eine Art geistlicher Kantaten) und das Oratorium „Esther“.

Mittlerweile war der Adel zusammengetreten, um durch Subskription eine Opernakademie zu gründen, an deren Spitze H. gestellt wurde. Für dieses Unternehmen, bei welchem die vorzüglichsten Sänger Italiens mitwirkten, schrieb er eine Reihe italienischer Opern. Infolge eines Streites zwischen H. und dem Sänger Senesino wurde 1728 eine zweite Opernakademie gegründet, für welche der Adel leidenschaftlich Partei nahm. Daraus erwuchsen für H. grosse Missstände. Er verlor in dem Kampfe sein ganzes Vermögen, und auch seine Gesundheit wurde stark angegriffen, so dass er Heilung in den Bädern von Aachen suchen musste.

Diese Katastrophe wurde für ihn die Veranlassung, sich ganz dem Oratorium zu widmen, zu welcher Kunstgattung er sich besonders eignete. Seine Hauptwerke, durch welche er Form und Art der Gattung feststellte, sind: „Israel in Ägypten“ (1738), „Messias“ (1741), „Samson“ (1746), „Josua“ (1747), „Judas Macabäus“ (1747). Ausserdem schrieb er: „Deborah“, „Das Alexanderfest“, „Joseph“, „Saul“, „Jephta“, „Heracles“, „Belsazar“, „Susanna“, „Salomon“, das Utrechter und Dettinger Te Deum, das „Jubilate“ u. s. w. Anfangs wurden seine Leistungen auch auf diesem Gebiete nicht gehörig gewürdigt. So erzählt man, dass bei der zweiten Aufführung des Messias nur der König und seine Umgebung zugegen waren, was H. zu der Äusserung: „desto besser wird es klingen“ veranlasste. Wie anders ist es jetzt! Heute beherrscht H. die musikalische Welt, und insbesondere ist es England, das

ihm die grösste Verehrung und seinen Werken die grossartigsten Aufführungen zu teil werden lässt.¹⁾ Sein letztes Werk „Jephta“ komponierte er 1751 als ein schon fast ganz Erblindeter, acht Jahre vor seinem am 13. April 1759 erfolgten Tode. Er ruht in der Westminsterabtei unter den Grossen der Nation.

Händels Oratorien-Musik, losgelöst von den Einschränkungen, welche ihm sonst die scenische Darstellung auferlegte, musste und konnte sich mehr vertiefen und ausbreiten. Sie musste es, um die fehlende Darstellung zu ersetzen; sie konnte es, denn das entspricht ganz dem innersten Wesen der Musik. Den Schwerpunkt verlegte er in die Chöre, die grossartig entworfen und zahlreich vorhanden sind. „Im Chore aber liegt,“ wie A. von Dommer trefflich sagt,²⁾ „ähnlich wie im Chore der griechischen Tragödie, die Summe der sittlichen und religiösen Ideen des Werkes; er ist der Boden, auf welchem die einzelnen Personen sich bewegen, jene Ideen in ihrem Handeln und Empfinden bethätigend oder verneinend, ihm, als der Volkes- und Gottesstimme, und seinem Richteramt und Urteil unterworfen. Im Oratorien-Chore ist die hohe Bedeutung des griechischen Chores weit mehr zur Wirklichkeit geworden, als es im Opernchore je geschehen mag.“ Händels Chöre sind ebenso glanzvoll und wirksam, wie charakteristisch und dramatisch belebt; ihre Motive scheinen aus Stein gemeisselt zu sein, so entschieden ausgeprägt und die Situation bezeichnend sind sie. Wie man von einem Maler erzählt, dass er durch einen Pinselstrich ein lachendes Kind in ein weinendes verwandelte, mit derselben souverainen Sicherheit zeichnet Händel durch wenige Töne die Scene. Die Arien, in denen er dem virtuosen Gesange, also dem Zeitgeschmacke, Konzessionen machte, sind dagegen zum teil veraltet.

Litteratur.

Eine ausgezeichnete Biographie schrieb Chrysander unter dem Titel: „Das Leben Händels“, Leipzig, Breitkopf & Härtel. Auch machte er sich um die Herausgabe der Gesamtausgabe der Händelschen Werke verdient. — G. M. Meyer, Händel-Biographie, Berlin, Bahn; Schölcher, Biographie, Leipzig, Brockhaus.

¹⁾ So wurden z. B. im Jahre 1859 zur Feier seines 100-jährigen Todestages an drei Tagen hinter einander die Oratorien „Messias“, „Israel in Ägypten“ und das Dettinger Te Deum im Krystallpalaste zu London vor 26000 Zuhörern aufgeführt, wobei 2700 Sänger, 242 Violinen, 120 Violoncellos und Bässe, 100 Blasinstrumente und eine Riesenorgel, deren Bälge mit Dampfgetrieben wurden, mitwirkten. Die Kosten beliefen sich auf 18000 Pfd. Sterl. der Reinertrag ergab dieselbe Summe.

²⁾ Vergl. Kochs musik. Lexikon, bearbeitet von Dommer.

2) Johann Sebastian Bach.

Joh. Seb. Bach, geboren am 21. März 1685 zu Eisenach, war der Sohn des Hof- und Stadtmusikus Johann Ambrosius Bach. Schon im 10. Jahre verlor er seine Eltern und wurde



J. S. Bach.

von seinem älteren Bruder Johann Christoph zu Ohrdruf, einem Schüler von Pachelbel, angenommen und in der Musik unterrichtet. Ausserdem besuchte er das Lyceum daselbst. Wie gross sein Lerneifer war, geht daraus hervor, dass er Klavier- und Orgelstücke von Froberger, Kerl und Pachelbel, die ihm sein Bruder der zu grossen Schwierigkeit wegen versagte, sich heimlich in mond hellen Nächten abschrieb.

Um Ostern 1700 begab sich Sebastian nach Lüneburg und trat dort als Mettenschüler in den Chor der Michaelis-Schule ein. Eine reiche Bibliothek, viel praktische Übung und Selbststudium, verbunden mit dem jedem Genie innewohnenden Triebe

zur Fortbildung, hoben ihn von Stufe zu Stufe. Von günstigem Einflusse waren auch der Organist Böhm zu Lüneburg und der Orgelmeister Johann Adam Reinken zu Hamburg, wohin Sebastian Fusswanderungen unternahm.

Im Jahre 1703 finden wir ihn als Hofmusikus (Violinist) des Herzogs Ernst zu Weimar und in demselben Jahre noch als Organist zu Arnstadt. Wie gross auch hier sein Lerneifer war, erkennen wir aus dem Umstande, dass er 1705 zu Fuss den Weg nach Lübeck zurücklegte, um den Organisten Buxtehude¹⁾ zu hören und dort ein Vierteljahr verweilte, um von dem greisen Orgelmeister zu lernen. Solche Züge sind leuchtende Beispiele für Schüler und zugleich Beweise dafür, dass nur durch fortgesetztes, eifriges Studium, selbst bei genialer Begabung, etwas Tüchtiges erzielt wird. Darauf wirkte er 1707 als Organist zu Mühlhausen, 1708 als Hoforganist zu Weimar und von 1717 bis 1723 als Kapellmeister zu Köthen. Von hier aus besuchte er Dresden (1717) und forderte den dort weilenden französischen Klavier- und Orgelspieler Marchand zu einem musikalischen Wettkampfe auf, dem sich dieser aber durch die Flucht entzog. Im Jahre 1723 kam er nach Leipzig, wo er bis zu seinem am 28. Juli 1750 erfolgten Tode als Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule wirkte.

Sein Leben war höchst einförmig und nur allein der Kunst gewidmet. Ein Lichtblick in seinem einsamen Leben war es, als er 1747 von Friedrich d. Gr. nach Berlin eingeladen und dort mit Ehren überhäuft wurde. Wie Händel, so erblindete Bach, ohne aufzuhören zu schaffen.

Bach war ungemein fruchtbar. Zu dem Trefflichsten, was er geschaffen, gehören seine Fugen, die bis heute unübertroffen sind, seine Kantaten, die hohe Messe und die Matthäus-Passion. Seine charakteristische Eigentümlichkeit besteht darin, dass er jeder Stimme einen selbständigen Gesang giebt und dabei mit einer genialen Kühnheit verfährt, die bis zu den äussersten Grenzen führt und vor ihm von keinem gewagt wurde. „Der Meister der Orgel,“ sagt C. v. Winterfeld, „waltete bei unserem Sebastian vor über dem Meister des Gesanges. Die einzelnen Stimmen seiner Gesangwerke sind Gesang; freilich nicht ein solcher, dessen auch eine halbgebildete Kehle mächtig werden könnte. Sie erfordern vollkommen, allseitig ausgebildete Sänger, damit ihnen

¹⁾ Ein Gesamtausgabe seiner Orgelstücke veranstaltete Spitta. 2 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Gerechtigkeit widerfahre, und auch solchen bieten sie oft schwer lösbare Aufgaben.“

Bachs Musik ist darum auch so geartet, dass sie immer mehr für Kenner als für das Volk wirksam sein wird, während Händels Musik populär im höchsten Sinne des Wortes ist. Daraus erklärt sich auch die Thatsache, dass seine Matthäus-Passion so gut wie vergessen war, als sie Mendelssohn, kaum dem Jünglingsalter entwachsen, dem Staube entzog und in der Berliner Singakademie zur Aufführung brachte, seit welcher Zeit alle Kunstinstitute eine Ehre darin suchen, das unübertreffliche Werk zu Gehör zu bringen.¹⁾

Hören wir einige Urteile berühmter Männer über Bach.

„Mir ist bei Bach,“ sagt Goethe, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sichs etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben“.²⁾ Und Zelter schreibt: „Dieser Leipziger Kantor ist eine unbegreifliche Erscheinung der Gottheit.“ Gleiches Lob zollt R. Schumann: „Bachs Werke sind ein Kapital für alle Zeiten.“

J. N. Forkel meint: „Die Erhaltung des Andenkens an diesen grossen Mann ist nicht bloss Kunstangelegenheit, sie ist National-Angelegenheit.“

Und J. v. Radowitz urteilt in seinen „Fragmenten“: „Bach ist eine Gattung für sich. — Dieser Tiefsinn, dieser Reichtum, diese wunderbare Kraft und Höhe ist nicht zu Ende zu loben. Das Zarteste und Lieblichste, das Tiefste und Erhabenste, alles ist beisammen; es ist ein Abgrund von Erfindung und Fülle.“

Litteratur.

J. N. Forkel, Bachs Leben und Werke. 1803. Breitkopf & Härtel.

Bitter, C. H., Joh. Seb. Bach, Berlin, W. Weber.

Spitta, Biographie, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

J. Th. Mosewius, Joh. Seb. Bachs Matthäus-Passion, musikalisch-ästhetisch dargestellt. Berlin, Guttenberg. 1852.

¹⁾ C. v. Winterfeld hält übrigens dieses Werk (vergl. Ev. Kirchengesang III, pag. 410 ff.) nicht für kirchlich, 1) weil es nur für Kundige geschrieben sei und somit dem prot. Gemeindeprinzip widerspreche; 2) weil es zu dramatisch gehalten sei und 3) weil es den Geist des Hörers für sich allein als Kunstwerk in Anspruch nehme. „Eben seine ausserordentliche Einwirkung auf das Gemüt der Hörer, eben die Mittel, wodurch er diese erreicht, schliessen dieses wunderwürdige Werk von der Kirche, von der Stätte der Anbetung aus.“ — Sollte dieses Wort nicht auch bei Beethovens „Missa solemnis“ zutreffend sein?

²⁾ Goethe liess sich bekanntlich durch den 13jährigen Mendelssohn das „wohltemperierte Klavier“ vorspielen.

Dehn, Analysen dreier Fugen aus dem wohltemperierten Klavier. Leipzig, Peters.

Gesamtausgabe der Bachschen Werke. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Bach, Joh. Seb., Kantaten, bearbeitet von Robert Franz. Klavier-Auszug und Stimmen in billiger Ausgabe. Leipzig, Leuckart.

Bach, Joh. Seb., Arien und Duette aus verschiedenen Werken bearbeitet von R. Franz. Leipzig, Leuckart.

Reissmann, Seb. Bach. Berlin, Guttentag.

Bruyck, Karl Debroy van, „Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Klaviers.“ Leipzig, 1867.



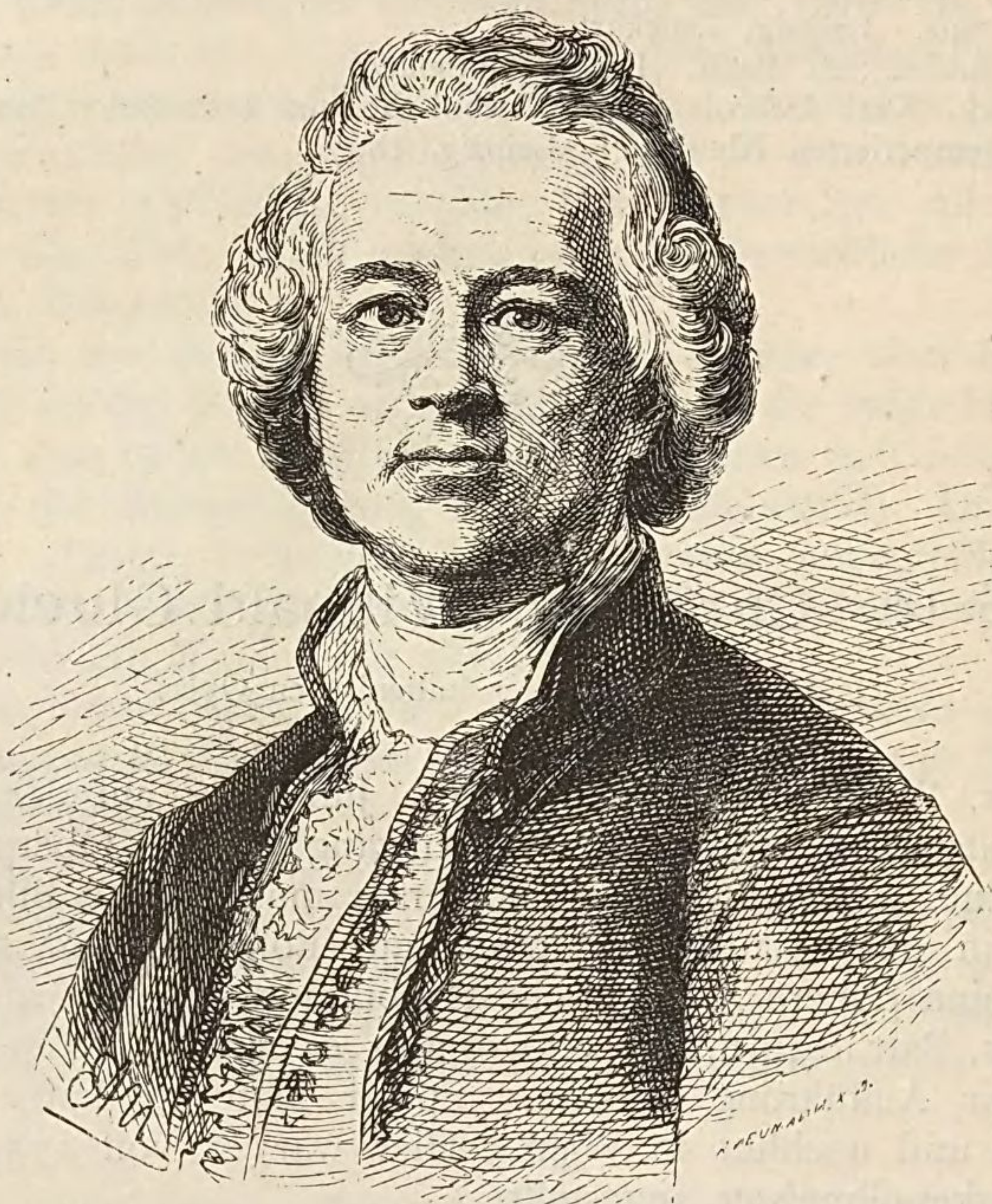
§ 14. Christoph Wilibald Gluck,

der Reformator der italienischen Oper.

Chr. W. Gluck, geboren den 2 Juli 1714 auf der fürstlich Lobkowitzischen Herrschaft Weidenwang in der Oberpfalz, erhielt seine wissenschaftliche und erste musikalische Bildung zunächst in dem Städtchen Komotau (Böhmen) und später zu Prag; seine höhere musikalische Ausbildung dagegen zu Mailand bei Giov. Batt. Sammartini, woselbst er auch 1741 seine erste Oper zur Aufführung brachte. Später lebte er kurze Zeit in London und nachher in Wien. Hier war er von 1754—1764 als Oberkapellmeister angestellt.

Bei seinen ersten Opern verwandte er zunächst den durch die neapolitanische Schule (A. Scarlatti, Leo) ausgebildeten italienischen Stil. Auf die Dauer konnte jedoch derselbe dem denkenden, kräftigen und grossinnigen Geiste Glucks nicht genügen. Die Hauptfehler desselben bestanden im folgenden. Die Arie, welche aus einem längeren, in sich abgeschlossenen I. Teile, aus einem merklich abgesonderten und kürzeren II. Teile und aus einem Da capo, also aus einer Wiederholung des ersten Teiles bestand, war zu gedehnt und demnach den Fortgang der dramatischen Handlung in hohem Grade hemmend. Das grössere Übelbestand in der beliebt gewordenen Aria di bravura, welche von sinnlosen Schnörkeln und Passagen förmlich überladen war, um den Sängern Gelegenheit zu geben, ihre Kehl-

fertigkeit, die allerdings staunenswert war, bewundern zu lassen.¹⁾ Die Eitelkeit der Sänger und die Denkrägheit des Publikums, welches an diesen Arien Gefallen fand, zwangen den Kom-



Gluck

¹⁾ Im 17. u. 18. Jahrhundert gelangte die Gesangkunst durch ausgezeichnete Lehrer, wie Fr. A. Pistocchi (spr. Pistokki), P. S. Tosi, A. Bernacchi (spr. Bernakki) zu Bologna und Porpora in Neapel zu ausserordentlicher Ausbildung. Als berühmteste Vertreter der Gesangs-Virtuosität sind zu nennen: Die Kastraten Perugino, Senesino, Caffarelli und Farinelli, so wie Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni. Von Perugino erzählt Rousseau, dass er in einem Atem die chromatische Scala durch-

ponisten förmlich, solche Stücke zu schreiben und zwar in grosser Zahl. Der Übel grösstes bestand aber in der Versteinerung der Manier, wodurch jede Kunst zu Grabe getragen wird.

In den Opern „Orpheus“ (1762) und „Alceste“ (1767) betrat Gluck zuerst den Weg der Reform. Worin diese bestand, ersieht man aus der Vorrede, welche er seiner „Alceste“ beigab.

„Als ich es unternahm, sagt er, diese Oper in Musik zu setzen, war es mein Vorsatz, letztere von allen jenen Missbräuchen zu entledigen, welche durch eine übel verstandene Eitelkeit der Sänger, oder durch eine zu grosse Nachgiebigkeit der Tonsetzer eingeführt, seit so langer Zeit die italienische Oper entstellen und aus diesem grossartigsten und schönsten das lächerlichste und langweiligste aller Schauspiele machen.“

„Ich wollte die Musik auf ihre wahre Aufgabe beschränken, der Poesie zum Behufe des Ausdruckes der Worte und der Situation des Gedichtes zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder diese durch unnütze überflüssige Zieraten zu erkälten, und ich dachte, sie müsse dasselbe leisten, was bei einer richtigen und wohlangelegten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben leistet und der wohlgewählte Gegensatz von Licht und Schatten, welcher dazu dient, die Figuren zu beleben, ohne deren Umrisse zu verunstalten.“

„Darum habe ich weder die handelnde Person in der grössten Wärme des Dialogs aufhalten wollen, um ein langweiliges Ritornell abzuwarten, noch wollte ich sie in der Mitte eines Wortes auf einem günstigen Vokale Halt machen lassen, um in einer langen Passage mit der Geläufigkeit ihrer schönen Stimme zu prangen, oder um zu warten, dass ihr das Orchester Zeit gönne, zu einer Kadenz den Atem zu sammeln. Ich meinte nicht, über die *secondo parte* (II. Tl.) einer Arie, wäre sie auch noch so leidenschaftlich und wichtig, schnell hinüber eilen zu müssen, um die Gelegenheit zu erhalten, die Worte des I. Teiles regelmässig viermal wiederholen zu lassen und die Arie dort zu endigen, wo vielleicht ihr Sinn nicht geendigt ist, um dem Sänger die Gelegenheit zu gewähren, zu zeigen, dass er wohl imstande sei, eine Stelle ebenso oft nach seiner Laune zu verändern; überhaupt wollte ich alle jene Missbräuche verbannen, gegen welche schon seit geraumer Zeit der gesunde Menschenverstand und der richtige Sinn geeifert haben.“

„Ich stellte mir vor, die Ouverture sollte den Zuhörer auf die Handlung vorbereiten, und so zu sagen, den Inhalt derselben ankündigen; ich wollte vermeiden, mit Schwierigkeiten auf Kosten der Klarheit zu glänzen; die Erfindung irgend einer Neuheit galt mir nur dann etwas, wenn sie sich natürlich aus der Situation und aus dem Ausdruck ergab, und ich trug niemals ein sonderliches Bedenken, der Wirkung zu Liebe, auch wohl eine Regel aufzuopfern.“

Die beiden oben genannten Opern fanden in Wien nur einen geteilten Beifall, namentlich war es die norddeutsche Kritik,

2 Oktaven hinauf und hinab, mit einem Triller auf jedem Tone, sang und zwar mit vollkommen reiner Intonation. Farinelli besiegte in einem Wettkampfe durch die Kraft und Beweglichkeit seines Organs einen Trompeter. Die Einnahmen dieser Sänger waren die glänzendsten. So erhielt Farinelli vom Könige von Spanien jährlich 50 000 Franken, und Caffarelli konnte sich am Ende seiner Laufbahn ein Herzogtum kaufen, das jährlich 45 000 Franken Ertrag gab.

welche darüber abfällig urteilte. So schrieb Agrikola in der „allgemeinen deutschen Bibliothek“ über Alceste: „Diese Komposition sei, als eine bloss notierte Deklamation betrachtet, immer noch zu viel Musik, und als musikalisches Kunstwerk betrachtet, viel zu wenig Musik.“

Im Jahre 1772 wurde er durch den Einfluss seiner früheren Schülerin, Maria Antoinette, nach Paris berufen, und hier fand er einen für seine Reformpläne günstigen Boden vor, indem in der französischen Oper im Gegensatze zur italienischen bereits das Hauptgewicht auf den Text und dessen Deklamation gelegt wurde. Die Komponisten, welche der französischen Oper diese Richtung gaben, waren Lully (spr. Lülly), Rameau (spr. Ramoh) und Grétry. Die beiden ersten waren die Begründer der französischen grossen Oper, der letztere war der Vollender der nationalen komischen Oper.

1) Giovanni Battista Lully, 1633 zu Florenz geboren, kam mit 12 Jahren nach Paris und schwang sich vom Küchenjungen der Herzogin von Orleans zum Alleinherrscher der pariser Oper empor. Seine Opern unterscheiden sich von den gleichzeitigen italienischen dadurch, dass er das Hauptgewicht auf die Deklamation und die Rhetorik legte, während die Italiener, insbesondere die neapolitanische Schule, längst von dem ursprünglichen Prinzip, dem Peri, Caccini und Monteverde huldigten, im Interesse der Musik und der Gesangkunst abgewichen waren. Da er mit genauer Bühnenkenntnis die Energie und Geschicklichkeit verband, das als richtig Erkannte durchzuführen, so kamen seine Opern zur musterhaften dramatischen Darstellung und errangen sich grossen Beifall. Selbst nach seinem Tode (1687) waren dieselben noch lange tonangebend.

2) Jean Philippe Rameau, geboren 1683 zu Dijon, war reicher begabt als Lully und zeichnete sich bald als Klavierspieler, Organist und Theoretiker aus. Erst 1732, im Alter von 50 Jahren, wandte er sich der Oper zu und vollendete bis zu seinem Tode (1764) noch 22 grössere Werke. Er verfolgt im ganzen gleiche Richtung wie Lully; seine Rhythmik ist jedoch noch straffer und seine Deklamation und Rhetorik noch mehr ausgeprägt. In melodischer Beziehung neigt er aber mehr der italienischen Richtung zu. Obwohl er von den Anhängern Lullys heftig angefeindet wurde, errang er sich doch trotzdem den Rang als erster dramatischer Komponist seiner Zeit. Auch durch seine Klavier-Kompositionen und sein theoretisches Werk „*Traité d'harmonie*“ erwarb er sich Verdienste und Ruhm.

3) André Ernest Modeste Grétry, geboren zu Lüttich 1741, starb erst 1813. Ohne ein bedeutender Kontrapunktist zu sein, hatte er ein grosses Talent für naturwahre Charakterzeichnung, war als Franzose lebhaft und geistreich in der Deklamation und verband damit eine angenehme und populäre Melodik. Er ist es, welcher, wie Jahn (Mozart II, 208) bemerkt, „der komischen Oper die Vollendung gab, wodurch sie noch heute die echte Repräsentantin des nationalen Charakters der Franzosen auf dem Gebiete der dramatischen Musik ist.“ Von seinen 52 Opern, die er von 1765—1803 zur Aufführung brachte, waren besonders beliebt: *Zemire et Azor*, *Anacreon* und *Richard cœur de lion*.

Das war also die Situation, unter welcher Gluck 1772 Paris betrat, wo er zunächst die beiden umgearbeiteten Opern „Orpheus“ und „Alceste“ zur Aufführung brachte und später die Opern „Iphigenie in Aulis“, „Iphigenie in Tauris“ und „Armide“ komponierte. Mit ihm zugleich rang um die Palme der Italiener Niccolò Piccini (spr. Pitschini).¹⁾ Zwischen den Anhängern der beiden Rivalen kam es zu einem heftigen literarischen Streite, durch welchen ganz Paris in zwei Parteien, die Piccinisten und Gluckisten, gespalten wurde.

Von Jahr zu Jahr stieg aber der Einfluss Glucks, und so ist er in Wirklichkeit der Reformator der italienischen Oper geworden. Er gab seinen Opern Einheit der dramatischen Handlung und wusste die Leidenschaften trefflich zu schildern und Charaktere zu zeichnen. Der Inhalt der Musik war immer gross und edel, seine Formen aber knapp. Dass er das Recitativ mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt, liegt schon in seiner ganzen Richtung.

Kiesewetter fasst sein Urteil in folgenden Worten zusammen²⁾:

„Glucks feiner ästhetischer Takt und geläuterter Geschmack haben ihn glücklich an der Klippe vorbeigebracht, zu welcher jene (vergl. Vorwort zu Alceste) an sich vortrefflichen Maximen verlocken konnten, wenn man der Poesie und der „Situation“ jede Rücksicht auf die Forderung der Musik, welche doch auch in der Oper als selbständige Kunst bestehen muss, opfern zu müssen meinte. Sein Genie hat, bei aller Sorgfalt für die Poesie, die Selbständigkeit, so wie die Schönheit seiner Musik zu behaupten gewusst; sie ist bei ihm auch keineswegs die „Dienerin“ der Poesie; sie ist dieser eine liebende Schwester, anscheinend zwar fast nur bedacht, deren Vorzüge in das Licht zu setzen, doch selbst zu reizend, um nicht über sie den Preis zu erhalten. Glucks Melodien entzücken in Verbindung mit den Worten durch die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks; sie würden aber auch, von den Worten entkleidet, an und für sich noch für schön und bedeutsam gelten. Und wenn zwar seine Gesänge ihre ganze Wirkung nur im Zusammenhange der Szenen gewähren, darum, aus dem Zusammenhange gerissen, zu Produktionen im Konzerte sich wenig eignen; so sind sie doch keineswegs formlos, und ihre Motive treten in ihrer Anmut deutlich genug hervor, um sie nach dem Anhören seiner Opern eben so gern und eben so leicht aus dem Gemüte zu wiederholen, wie wenn man irgend einmal aus einem Opernhause Italiens trat.“

Der greise Meister † zu Wien 1787.

In Gluckschem Geiste komponierten später zu Paris Etienne Méhul (spr. Me-ül), geb. 1763, † 1817, dessen „Joseph und seine Brüder“, in einfachem und edlem Stile geschrieben, uns heute noch erfreut, und Luigi Cherubini.

Maria Luigi Zenobio Carlo Cherubini (spr. Kerubini),

¹⁾ Piccini, geb. 1728, war Schüler von Leo und Durante zu Neapel.

²⁾ Geschichte der Musik, pag. 93.

geboren 1760 zu Florenz, gest. 1842 zu Paris. Er studierte bei Sarti in Neapel und liess sich 1788 in Paris nieder. Hier schrieb er die Opern „Lodoiska“ (1791), „Elisa“ (1794), „Medea“ (1797), „Wasserträger“ (1800) und „Anacreon“ (1803). Nach der Restauration der Bourbonen leitete er die Musik in der Schlosskirche. Berühmt sind seine beiden Messen in *D* und *A*, sein Requiem und sein Credo für 8 Singstimmen.¹⁾

Litteratur.

Anton Schmid, C. W. Ritter von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken. Leipzig, Fleischer. 1854.

A. B. Marx, Gluck und die Oper. Berlin, Janke. 1863, 2 Bände.



§ 15. Haydn, Mozart, Beethoven.

Der schöne Stil. Quartett, Symphonie und Oper.

1. Joseph Haydn, geboren den 31. März 1732 zu Rohrau, einem Marktflecken Niederösterreichs, war der Sohn eines Wagners. Da er schon frühzeitig musikalische Anlagen verriet, gab

¹⁾ Von französischen Opernkomponisten der neueren Zeit sind ferner noch zu nennen:

- a) Adrien François Boieldieu (spr. Bojeldjö) (1775—1834). Hauptwerke: „Die weisse Dame“ und „Johann von Paris“.
- b) Daniel François Esprit Auber (spr. Obär) (1782—1870). Unter seinen zahlreichen Opern gelten als beste „Die Stumme von Portici“ und die komische Oper „Maurer und Schlosser“.
- c) Jaques Fromental Elie Halévy (1799—1862), Schüler von Cherubini. Sein Hauptwerk ist die Oper „Die Jüdin“.
- d) Charles François Gounod (spr. Guno), geb. 1815 zu Paris. Seine berühmteste Oper ist „Margarethe“.

Zu den französischen Opernkomponisten darf wol auch der Italiener

- e) Gasparo Luigi Pacifico Spontini (1774—1851) gerechnet werden. Als bestes Werk gilt „Die Vestalin“. Grossen, wenn auch nicht ungeteilten Erfolg hatten ferner „Ferdinand Cortez“ und „Olympia“. Er wirkte von 1803 ab in Paris und von 1820—1841 zu Berlin. Spontini, der an dramatischer Kraft selbst Cherubini übertrifft, darf als Repräsentant des Napoleonschen Kaiserreiches und als bester Nachfolger Glucks angesehen werden.

ihn sein Vater zu dem tüchtigen Schulrektor Frankh in der nahen Stadt Hainburg. Hier lernte er die Anfangsgründe im Gesange, im Klavier-, Orgel- und Violinspiele und anderen Instrumenten. Noch im hohen Alter äusserte er sich darüber: „Ich verdanke



Jos. Haydn

es diesem Manne noch im Grabe, dass er mich zu so vielerlei angehalten hat, wenn ich gleich dabei mehr Prügel als zu essen bekam.“ Kapellmeister Georg von Reutter, welcher Hainburg besuchte und unsern „Sepperl“ im Gesange prüfte, nahm denselben 1740 als Sängerknabe der St. Stephanskirche nach Wien, wo er 10 Jahre im Kapellhause weilte. Hier erhielt er Unterricht in Latein, in den übrigen Schulgegenständen und in Gesang,

Klavier und Orgel. Eigentlichen Kompositionsunterricht erhielt er nicht, doch hörte er viel Gutes und ahmte es in seiner Weise nach. „So ist,“ wie er selbst sagt, „nach und nach, was er wusste, gewachsen.“

Mit Eintritt der Mutation wurde er entlassen und hatte nun mit der Sorge um das tägliche Brot zu kämpfen, indem er in Orchestern und auf Kirchenkören mitwirkte und Klavierunterricht erteilte. Er schrieb um jene Zeit Serenaden für Orchester, Klavierstücke für seine Schüler und 1751 die komische Oper „der krumme Teufel“.

Ein glücklicher Zufall machte ihn mit dem berühmten Gesanglehrer und Komponisten Niccolò Porpora bekannt, dessen Schüler er am Klaviere begleitete. Dafür erhielt er Unterricht von demselben. Er äussert sich später darüber: „Ich schrieb fleissig, doch nicht ganz gegründet, bis ich endlich die Gnade hatte, von dem berühmten Porpora die echten Fundamente der Satzkunst zu erlernen.“ Dessen oft rohe Behandlung ertrug er geduldig, „denn ich profitierte“, sagte er später, „bei Porpora im Gesange, in der Komposition und in der italienischen Sprache sehr viel.“ Zu weiteren Studien benutzte er: Fux' „Gradus ad Parnassum“, Matthesons „Vollkommener Kapellmeister“ und Ph. E. Bachs „Klaviersonaten“ und den „Versuch über die wahre Art des Klavierspiels“. Trotz aller Arbeit und Not verlor er nicht die Heiterkeit seiner Seele. „Wenn ich aber“, erzählte er später, „an meinem alten, von Würmern zerfressenen Klaviere sass, beneidete ich keinen König um sein Glück.“

Die ersten 18 Quartette komponierte er etwa ums Jahr 1755 für seinen Gönner, den Regierungsrat von Fürnberg. Durch dessen Vermittlung erhielt er 1759 bei dem Grafen Morzin die Stelle eines Musikdirigenten. 1761 wurde er vom Fürsten Paul Esterházy als Kapellmeister zu Eisenstadt angestellt. Hier fanden neben den stehenden Konzert- und Kirchenmusiken auch dramatische Aufführungen statt, so dass sich für Haydn ein weites Feld der Thätigkeit eröffnete.

Er konnte viele Versuche machen und Erfahrungen sammeln, und so reifte er heran und brachte die Formen des Quartetts und der Symphonie zum Abschluss.¹⁾ Während

¹⁾ Die Form der Symphonie und des Quartetts entwickelte sich aus Scarlattis Opern-Ouverture, welche, wie bereits erwähnt, aus einem raschen Anfangs- und Schlusssatze und aus einem langsamen Mittelsatze bestand. (Mozarts Ouverture zur „Entführung“ weist noch diese Form auf.) Diese drei verbundenen Sätze wurden später in drei besondere Stücke umgestaltet,

seines Aufenthaltes zu Eisenstadt und später zu Esterházy schrieb Haydn die meisten seiner Symphonien und Quartette, das Oratorium „Tobias“, die „sieben Worte“, viele Kirchensachen, Konzerte, Sonaten u. dgl.

Nachdem der musikliebende Fürst Nikolaus 1790 gestorben war, löste sein Nachfolger die Kapelle auf, und Haydn wurde pensioniert.

Durch den Geiger Salomon wurde Haydn bestimmt, London zu besuchen. Am 2. Januar 1791 langte er daselbst an und wurde glänzend empfangen. Die zwölf unter dem Namen: „die Londoner“ bekannten Symphonien fanden enthusiastische Aufnahme. Im nächsten Jahre kehrte er zurück und lebte in behaglicher Ruhe zu Wien, bis er im folgenden Jahre eine zweite Reise nach London unternahm, die ebenso glänzend verlief. Die beiden Reisen hatten ihm einen Reingewinn von 24000 Gulden und viele Ehrenbezeugungen, unter anderem den Dokortitel, eingebracht.

Von London zurückgekehrt schrieb er seine grossen Oratorien „die Schöpfung“ (1797) und „die Jahreszeiten“ (1801), die noch heute jedes Ohr und Herz entzücken. Er starb 1809 während der Belagerung Wiens an Altersschwäche und hinterliess 119 Symphonien, 83 Quartette, 24 Trios, 19 Opern, 5 Oratorien, 15 Messen, 44 Klavier-Sonaten etc. Seiner ganzen Natur nach war er mehr zum Heiteren und Gemütvollen als zum Grossartigen und Heroischen angelegt, wofür alle seine Kompositionen Zeugnis ablegen. In seinen Messen folgte er dem Zuge seiner Zeit, die in Aufklärung und Sinnlichkeit wurzelte, obgleich er persönlich kindlich-fromm¹⁾ war. Ambros sagt in seinen „Kulturhistorischen Bildern“ von denselben: „Dass es unter Mozarts Messen einige Knabenarbeiten und apokryphe giebt, ist gewiss; die gleichzeitige Kirchenmusik seines Freundes J. Haydn ist bekanntlich noch viel weltlicher; sie mahnt an

die aber innerlich auch zusammen gehören. Ihnen gab man noch eine der Suite entlehnte Tanzform, den Menuett, bei. In Italien wurde die Symphonie-Form zuerst von Sammartini, dem Lehrer Glucks, angewandt. Vergl. im übrigen § 19 die Notiz über die Sonatenform.

¹⁾ Rührend ist es, wenn Haydn erzählt: „Nie war ich so fromm, als in der Zeit, wo ich an meiner „Schöpfung“ arbeitete; täglich fiel ich auf meine Kniee nieder und bat Gott, dass er mir Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes verleihen möchte.“ Und als er wenige Jahre vor seinem Tode der Aufführung dieses Werkes beiwohnte, fiel er bei der tiefergreifenden und glanzvollen Stelle: „Und es ward Licht“ überwältigt zusammen und rief mit ausgestreckten Armen: „Nicht von mir, von dort oben kommt alles!“

süddeutsche und italienische Kirchenfeste, die zugleich Volksfeste sind, wo das Leben seine bunte Fülle in Freude und Jubel ausbreitet. Es hat dies schon zu Haydns Zeiten (Fürstbischof Graf von Hohenwart verbot deren Aufführung zu Wien) Anstoss erregt. Die Antwort des frommen Greises an Carpani: „„Wenn er an seinen Gott denke, so hüpfte ihm das Herz vor Freude und da hüpfte denn seine Musik mit““ — ist freilich geeignet, den Strengsten, wenn nicht mit dem Werke, so doch mit dem Komponisten zu versöhnen. Die Subjektivität des Komponisten und die Zurückschiebung des Textes ist nirgends stärker hervorgetreten, als bei Haydn. Wie objektiv-gottesdienstlich ist dagegen die Musik Palestrinas.“

Litteratur.

Giuseppe Carpani, *Le Haydine*, Padua, 1823.

Griesinger, *Notizen über J. Haydn*, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

C. F. Pohl, *Joseph Haydn*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 2 Bde.

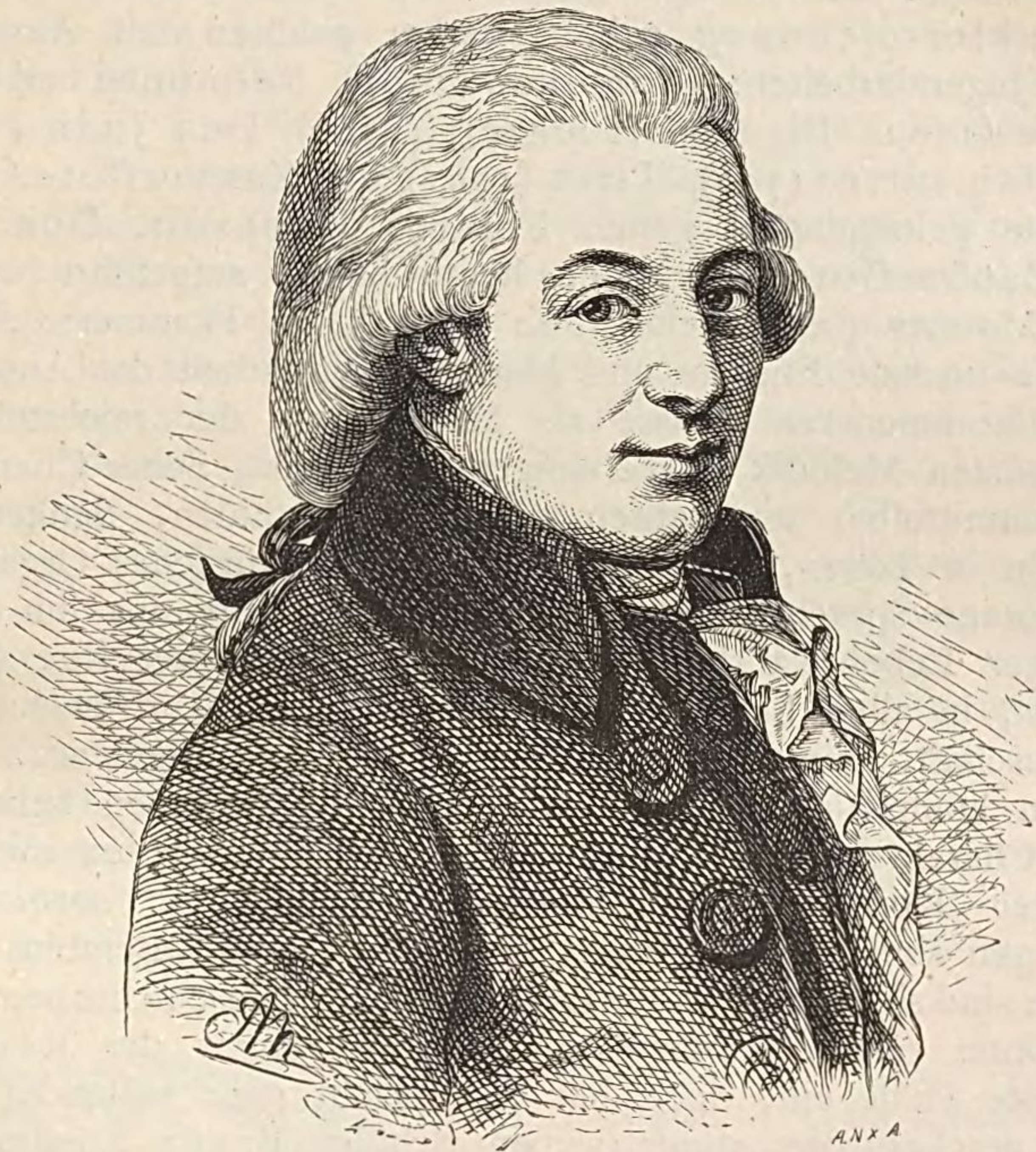
Reissmann, *Jos. Haydn und seine Werke*. Berlin, Guttentag.

2) **Wolfgang Amadeus Mozart**, geboren den 27. Januar 1756 zu Salzburg, war der Sohn des fürst-erzbischöflichen Vice-Kapellmeisters Leopold Mozart, von dem er streng methodisch unterrichtet wurde. Bereits mit sechs Jahren setzte er durch sein eminentes Klavierspiel die Welt in Staunen und besuchte auf verschiedenen Kunstreisen Frankreich, Holland, England und Italien, wo er mit 14 Jahren Mitglied der Akademie zu Bologna (unter dem berühmten Martini) wurde und mehrere Opern komponierte. Später wirkte er wieder als zweiter Organist zu Salzburg und betrieb eifrig seine Studien; 1781 liess er sich dauernd in Wien nieder, um sich, meist in dürftigen Verhältnissen lebend, ausschliesslich der Komposition zu widmen.

Im Jahre 1790 besuchte er Berlin. Der kunstsinnige König Friedrich Wilhelm II. wollte ihn mit einem Gehalte von 3000 Thalern zu seinem Kapellmeister ernennen; aus Liebe zur Heimat lehnte Mozart jedoch dieses glänzende Anerbieten ab und kehrte in seine beschränkten Verhältnisse zurück.

Rührend und zugleich herzerwärmend war das Verhältnis zwischen Mozart und Haydn. Jeder ehrte die Verdienste des anderen und strebte die Vorzüge nachzuahmen ohne seine Selbständigkeit zu opfern. Aus der grossen Zahl von Thatsachen, welche das bezeugen, seien nur einige erwähnt. Zu Mozarts Vater äusserte Haydn: „Ich sage Ihnen vor Gott, als ein ehrlicher

Mann, Ihr Sohn ist der grösste Komponist, den ich von Person und dem Namen nach kenne; er hat Geschmack und überdies die grösste Kompositionswissenschaft.“ Und mit Thränen in den Augen versicherte er noch im Alter, Mozarts Klavierspiel



Mozart

könne er in seinem Leben nicht vergessen, „das ging ans Herz.“ Mozart dagegen, der ihm die ersten sechs Streichquartette widmete, sagte darüber: „Das war meine Schuldigkeit, denn von Haydn habe ich gelernt, wie man Quartette setzen müsse;“ und ein andermal: „Keiner kann alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und alles gleich gut als Haydn.“ Bekannt ist auch die Äusserung Mozarts gegenüber Kozeluch,

der an Haydns Quartetten mäkelte: „Herr, und wenn man uns beide zusammen schmilzt, wird noch lange kein Haydn daraus.“

Wenn Mozart auch auf allen Gebieten Ausgezeichnetes leistete und darum mit Recht ein Universalgenie genannt werden kann, so besteht doch sein Hauptverdienst darin, dass er der Oper klassische Form und Inhalt, sowie scharfe Charakterzeichnung gab. Hierher gehören mit Ausschluss seiner Jugendarbeiten: *Idomeneo* (1781), *Belmonte und Constanze* (1782), *Figaros Hochzeit* (1786), *Don Juan* (1787), *Così fan tutte* (1790), *Titus* (1791), und *Zauberflöte* (1791). Als die gelungensten gelten *Figaros Hochzeit*, *Don Juan* und *Zauberflöte*, die noch heute häufig aufgeführt werden. Über Mozarts dramatische Muse sagt A. v. Dommer: „Keiner hat die höchste Energie und klarste Bestimmtheit des Ausdrucks in vollkommenerem Masse als Mozart mit der reichsten und blühendsten Melodik zu vereinigen vermocht. Seine Charaktere sind unmittelbar musikalisch erzeugt, sie fühlen, denken und handeln in Tönen, die Musik ist ihnen natürliches Organ und angeborene Sprache; jede seiner Personen tritt uns mit merkwürdiger Lebenswahrheit entgegen und behauptet ihre Individualität, in allen Lagen, Situationen und in allem Wechsel der Leidenschaft, immer sie selbst und sich treu bleibend. Auch in den kompliziertesten Verflechtungen der Stimmen behaupten seine Charaktere ihre individuellen Eigentümlichkeiten mit wunderbarer Konsequenz; Stimmen, welche bloss harmonische Füllungen sind, kennt Mozart in seinen Opern-Ensembles nicht. Darum sind sie überall wahre Lebensbilder.“ (Geschichte pag. 551.)

Unter seinen Kirchenkompositionen nimmt das Requiem die erste Stelle ein, doch hat er es nicht ganz vollendet, vielmehr geschah dies durch seinen Schüler Franz Süssmayer, von welchem die Instrumentation des *Dies irae*, das *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus* her stammt. Ob dieser hierbei vorhandene Aufzeichnungen benutzte, ist unerwiesen. In seinen Messen, die meist vor dem 20. Jahre geschrieben sind, findet man Stellen von erhabener Schönheit, daneben aber solche, in welchen Mozart seiner Zeit den Tribut zollt.

In seinen Symphonieen nimmt Mozart eine Mittelstellung zwischen Haydn und Beethoven ein: die berühmtesten sind seine G moll, Es dur und C dur Symphonie mit der Schlussfuge. Unter seinen Klaviersachen befinden sich viele, welche der Zeit zum Opfer gefallen sind. Zu den besten zählen die Phantasie und Sonate in C moll, die beiden kleinen vierhändigen Sonaten in

D und B, das Rondo in A moll und ganz besonders seine Klavier-Konzerte, welche jetzt namentlich durch die vortreffliche vierhändige Bearbeitung Hugo Ulrichs allgemein zugänglich gemacht sind.¹⁾

Mozarts Streichquartette gehören zu dem Besten, was wir besitzen. Haydn urteilt über sie: „Wenn M. auch nichts anderes geschrieben hätte als seine Violinquartette und sein Requiem, würde er allein dadurch schon unsterblich geworden sein.“

Der Inhalt der Mozartschen Muse ist warme, edle und massvolle Empfindung gepaart mit unnachahmlicher Grazie. Er verstand es, das, was die italienische, deutsche und französische Schule einzeln ausgebildet hatten: Wohllaut, Deklamation und Geistestiefe, in seinem universellen Geiste zur Einheit zu verknüpfen und bei seinen Schöpfungen zu verwerten. In unserem von Parteileidenschaft vielfach zerklüfteten Zeitalter erscheint seine Muse allerdings etwas zurückgedrängt und in Schatten gestellt;²⁾ allein es bedarf wahrlich keiner Prophetengabe, um es auszusprechen, dass seine Werke nach Beseitigung der gegenwärtigen politischen und religiösen Wirren hellleuchtend von neuem die Welt zur Bewunderung zwingen werden, denn das wahrhaft Schöne und Edle verliert wohl zeitweise, aber nicht für immer die Gewalt über das Menschenherz.

Mozart starb am 5. Dezember 1791. Er ruht in einer Armengruft, und kein Mensch kennt mit Bestimmtheit die Stätte, wo er den letzten Schlaf schläft.³⁾ Welche Tragik liegt darin, wenn man sein glanzvolles Auftreten als Wunderkind und sein Ende ins Auge fasst.

Mozart-Litteratur.

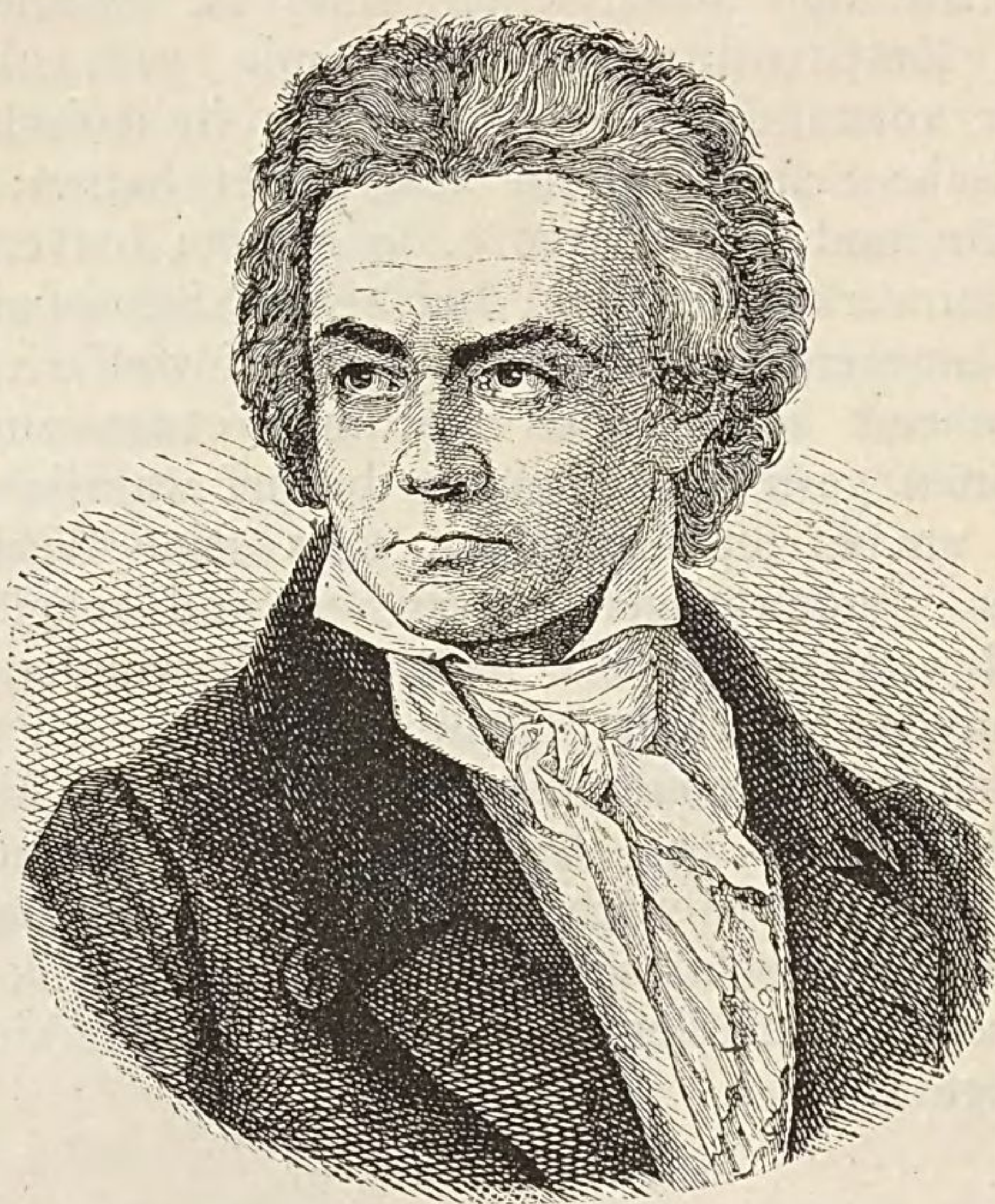
Otto Jahn, Mozarts Leben, 4 Bde. Leipzig 1856—59. Desgl. zweite umgearbeitete Aufl. 2 Tle. 1867. Breitkopf & Härtel. — A. Ulibischeff, Mozarts Leben und Schaffen. Stuttgart, Becher. — Franz Lorenz, Mozart als Klavier-Komponist. Leipzig, Leuckart. — Mozarts Briefe, herausgegeben von L. Nohl. Salzburg, Mayr. Mozarts Leben von Nohl, Leipzig, Abel. — L. v. Köchels chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Mozarts. Erste Gesamtausgabe, Breitkopf & Härtel 1876. K. F. Pohl, Mozart und Haydn in London. Wien, Gerold. 2 Bde.

¹⁾ Die sehr schöne und billige Ausgabe von Mozarts Klavierkonzerten in der Bearbeitung für Pianoforte zu vier Händen von Hugo Ulrich erschien bei Leuckart (Const. Sander) in Leipzig.

²⁾ Bei den Symphonieen fällt noch insbesondere ins Gewicht, dass sie für kleine Räume berechnet und darum dünn instrumentiert sind.

³⁾ Mozart liegt auf dem St. Marxer Friedhof begraben. Ein schönes Grabmonument von Hans Gasser wurde beiläufig im Umkreise, wo Mozart gelegen haben mag, aufgestellt und am 5. December 1859 feierlich enthüllt.

3) Ludwig van Beethoven wurde am 16. Dezember 1770 zu Bonn geboren, wo sein Vater in der Kapelle des Kurfürsten von Köln, der meist in Bonn residierte, als Tenorist angestellt war. Durch die unregelmässige Lebensart desselben wurden die häuslichen Verhältnisse sehr zerrüttet, und so ging Beethovens Jugendzeit an der Seite der kränkelnden Mutter, die



Ludwig van Beethoven.

ihm zudem noch früh entrissen wurde, freudlos dahin. Jene düsteren Jugendeindrücke waren es wohl auch, die den Grund legten zu seinem späteren so verschlossenen und düsteren Charakter und zu seiner unbefriedigt gebliebenen Sehnsucht nach idealen Verhältnissen. Nur ein Stern leuchtete in der Nacht des feurigen Knaben, der Verkehr mit der lebenswürdigen und gebildeten Familie v. Breuning, mit welcher er auch später enge Beziehungen unterhielt. — Seinen ersten musikalischen

Unterricht erhielt er bei dem Oboisten Pfeiffer und dem Organisten van der Eden.

Wien war damals in musikalischer Beziehung die tonangebende Stadt. Was Wunder, dass es den jungen Aar dorthin mit unwiderstehlicher Kraft zog, dass er dort die Stärke seiner Schwingen prüfen wollte! Bei seinem ersten Aufenthalte daselbst (1787) hatte er das Glück, Mozarts Aufmerksamkeit zu erregen, der bei seinem Spiel prophetisch ausrief: „Dieser Jüngling wird noch viel von sich reden machen.“ Im Jahre 1792 siedelte er ganz nach Wien über, und durch Empfehlung seines Kurfürsten kam er in Verkehr mit dem höchsten Adel; insbesondere nahmen sich die kunstsinnigen Fürsten Lobkowitz, Lichnowsky, Esterházy und Graf Kinsky seiner an.¹⁾ In dem Hause van Swietens, Sohn des berühmten Leibarztes Maria Theresias, machte er die Bekanntschaft mit den Werken Bachs und Händels. Unterricht nahm er bei Joseph Haydn und, als dieser nach London ging, bei dem Hoforganisten und Domkapellmeister Albrechtsberger (geb. 1736, gest. 1809) und bei Salieri (1750 bis 1825). Sein erstes Werk, drei Trios, erschien 1795; sein zweites Werk, drei Klavier-Sonaten, widmete er aus Dankbarkeit seinem Lehrer Haydn.

Im Jahre 1809 berief ihn Jerome, König von Westfalen, nach Kassel. Um ihn für Wien zu erhalten, setzten ihm reiche Gönner (Graf Kinsky, Fürst Lobkowitz und sein Schüler, der Erzbischof von Olmütz, Erzherzog Rudolf) eine jährliche Besoldung von 4000 Gulden aus. Die grossmütige That wurde aber dadurch zum teil illusorisch gemacht, dass der Geldwert durch den damaligen Staatsbankrott bedeutend herabgesetzt wurde.

Zur Zeit des Wiener Kongresses (1814) hatte Beethoven durch Aufführung seiner 5. und 7. Symphonie, seines symphonischen Tongemäldes „die Schlacht bei Vittoria“ und seines „Fidelio“ den höchsten Gipfel seines Ruhmes erreicht. Nach

¹⁾ Interessant ist die Thatsache, dass Beethoven trotz seines aristokratischen Umganges ein heftiger Republikaner war. Hierzu nur zwei Belege. Um sein politisches Ideal, Napoleon Bonaparte, zu verherrlichen, schrieb er seine grosse heroische Symphonie und wollte sie ihm widmen. Als sich dieser aber 1804 die Kaiserkrone aufsetzte, zerriss er den Titel der Partitur, stampfte sie mit Füßen und wollte lange Zeit nichts von dem Werke wissen. — Ein anderes mal begegnete er bei einem Spaziergange mit Goethe dem kaiserlichen Hofe. Der feingebildete Goethe trat zur Seite und liess barhaupt den Hof vorübergehen, Beethoven aber ging, den Hut auf den Kopf gestülpt, mitten hindurch. Und diese Ungezogenheit erzählte er mit einer gewissen Genugthuung gegenüber dem höfischen Geheimrat Goethe. —

dieser Zeit verdrängte ihn Rossini durch seine heute bereits vergessenen Opern: Tancred, die diebische Elster, Othello u. a., wenigstens bei dem grossen Publikum.

Leider litt er bereits 1802 an Schwerhörigkeit, die sich später bis zur völligen Taubheit steigerte, so dass er nur schriftlich mit seiner Umgebung sich verständigen konnte und den Verkehr mit der Aussenwelt immer mehr einschränkte. Dagegen streifte er gern im Freien umher und schrieb seine musikalischen Gedanken in Skizzenbücher ein. Als Frucht dieser Streifereien ist u. a. seine Pastoral-Symphonie zu betrachten. Jene Taubheit, der Mangel einer behaglichen Häuslichkeit (er lebte immer auf Kriegsfüsse mit seinen Wirten und Haushälterinnen, so dass er oft 2—3 Wohnungen zu gleicher Zeit inne hatte und seinen Gästen das Mittagsbrot selbst zubereiten musste), trübe Erfahrungen, die er an seinen Brüdern und an seinem Neffen, den er erzog, machte, sowie die Beliebtheit der Rossinischen Richtung¹⁾ verdüsterten sein Leben immer mehr, und diese Stimmung spiegelt sich in seinen späteren Werken nur zu deutlich wieder. Er starb am 26. März 1827 an der Wassersucht.

Man unterscheidet inbezug auf sein künstlerisches Schaffen drei Perioden. Die erste derselben, in welcher er sich den Meistern Haydn und Mozart anschloss, reicht von 1786—1803. Hier sind anzuführen die 1. und 2. Symphonie, die Klavier- und Violin-Sonaten bis op. 29, das Septett op. 20, die Musik zu dem Ballett „die Geschöpfe des Prometheus“ und das Oratorium „Christus am Ölberge“.

Die zweite Periode, die etwa die Zeit von 1803—1816 umfasst, und welche durch die „Eroica“ eingeleitet wurde, enthüllt Beethovens ganze Eigentümlichkeit und ist überhaupt der Glanzpunkt seines Wirkens. Es sind hier zu verzeichnen 1804—5 Fidelio, 1806—8 die Symphonien in B, C moll und die Pastoral-Symphonie, 1813 die A dur-Symphonie, 1815 die F dur-Symphonie; die Klavier-Sonaten von op. 29—57 und die sogenannte Kreutzer-Sonate für Klavier und Violine.

Die dritte Periode umfasst die späteren Werke, von welchen besonders hervorragen die Missa solemnis, das grosse B dur-Trio

¹⁾ Rossini, Giacomo (1792—1868), war der genialste Vertreter der neueren italienischen Schule. Er bezauberte das grosse Publikum durch seinen unerschöpflichen Quell von süssen, lebensfrischen Melodien, doch wurde mit Recht von ernster Denkenden die leichtfertige Art und Weise getadelt, wie er seine Gaben verwandte. Als seine besten Werke galten der „Barbier von Sevilla“ und „Wilhelm Tell“. Seit 1830 führte er ein genussreiches Stilleben.

op. 97, die Quartetts op. 127, 130 und 131, die Klavier-Sonate op. 106 und die neunte Symphonie mit Chor.¹⁾

Beethoven war eine stürmische, leidenschaftliche Natur, darum galt ihm als Grundsatz: „Musik muss dem Manne Feuer aus der Seele schlagen, Rührung geziemt nur den Weibern.“ Er ist vorwiegend Instrumentalkomponist; und als solcher hat er das Höchste geleistet, was bis heute in der Welt existiert. Ausgehend vom Klavier, dem er seine liebsten Gedanken anvertraute, schritt er zur Symphonie fort, die er zu grossen Seelengemälden erweiterte und vertiefte. In denselben, z. B. in der 8. Symphonie, namentlich aber in dem von ihm ausgebildeten Scherzo (spr. Skerzo), spielt der Humor, der sich in den schroffsten Gegensätzen ergeht, eine grosse Rolle. Hierin unterscheidet er sich von Mozart, der immer in idealer Höhe verbleibt. Auch darin unterscheiden sich beide Meister, dass Mozart, der im Erfinden der Melodie reicher war, seine Motive verschwenderisch austreut, während Beethoven die Motive, wie dies aus seinen Skizzenbüchern zu ersehen ist, vor dem Gebrauche in skrupulöser Weise wendet und dreht und bei der Verarbeitung mit eiserner Konsequenz daran festhält. Daraus ergab sich mit Notwendigkeit die Vollkommenheit seiner Themata und der logische Aufbau seiner symphonischen Werke. Interessant und hochbedeutend ist die Thatsache, dass er in seiner 9. Symphonie wieder zum Chore zurückgreift, nachdem er sich zuvor mit Vorliebe vom gesungenen Worte emancipiert hatte. Er gab dadurch dafür Zeugnis, dass das Vokale in der Musik doch die höchste Stelle einnimmt.

In der Vokalkomposition war er weniger glücklich, denn er mutet, wie Seb. Bach, Gesangstimmen zu, was sonst nur Instrumente leisten. Seine Oper „Leonore“ hatte keinen besonderen Erfolg, weil dem Komponisten die notwendigen Bühnenkenntnisse fehlten. Umgearbeitet wird sie jetzt unter dem Titel „Fidelio“ gegeben. Ein geistreicher Franzose nannte aber auch diese Umarbeitung „eine symphonische Kantate“. Richard Wagner sagt darüber: „Vergleicht man die breit und reich entwickelten Formen einer Symphonie Beethovens mit den Musikstücken seiner Oper Fidelio, so merkt man sogleich, wie der Meister

¹⁾ Man bezeichnet die Symphonieen gewöhnlich nach Nummern und zwar wie folgt: Nr. 1 in C, Nr. 2 in D, Nr. 3 in Es (Eroica), Nr. 4 in B, Nr. 5 C moll, Nr. 6 F (Pastorale), Nr. 7 A, Nr. 8 F, Nr. 9 D moll mit Chor. Die beste vierhändige Bearbeitung derselben ist die von Otto Dresel. Leipzig, Leuckart.

sich hier beengt und behindert fühlte und zu der eigentlichen Entfaltung seiner Macht fast gar nie gelangen konnte, weshalb er, wie um sich doch einmal in seiner ganzen Fülle zu ergehen, mit gleichsam verzweiflungsvoller Wucht sich auf die Ouverture warf, in ihr (— offenbar ist hier die Leonoren-Ouverture Nr. III gemeint!) ein Musikstück von his dahin unbekannter Breite und Bedeutung entwerfend. Missmutig zog er sich von diesem einzigen Versuche einer Oper zurück, ohne jedoch dem Wunsche zu entsagen, ein Gedicht finden zu können, welches ihm die volle Entfaltung seiner musikalischen Macht ermöglichen dürfte.“ (Gesammelte Schriften VII. Bd., S. 129.) — Das Oratorium „Christus am Ölberge“ erreicht die Werke von Händel, Bach und Haydn nicht, und seine erste Messe in C steht mit denen von Jos. Haydn auf gleicher Linie. Dagegen ist seine Missa solemnis in D dur das grösste Werk der neueren Zeit, allerdings über den Rahmen der Kirche weit hinausragend und darum wohl geistliche aber keine kirchliche Musik. Im Konzertsale ist sie von grösster Wirkung und wird bei den berühmten rheinischen Musikfesten und von den Singakademien mit Vorliebe zur Aufführung gebracht. Fr. Witt spricht sich über das Gloria dieser Messe treffend aus ¹⁾: „Dasselbe macht ganz besonders aus dem Grunde so ungeheuren Eindruck, weil das gigantische Walten freier Rhythmen gar nicht den Eindruck aufkommen lässt, als ob sich diese ungestümen Meerwogen der Tonmassen im Schulrahmen des Taktes abwickeln: man bekommt bei den am kühnsten gezeichneten Stellen, gut aufgeführt, nicht den Eindruck irgend welchen Taktes, diese beengenden Fesseln fallen, es tritt das machtvolle Gebilde fessellos heraus aus den kleinen Grenzen des Gewöhnlichen und vor dem staunenden, tief ergriffenen Hörer steht in seiner hohen Majestät das Schrankenlose, Unbegrenzte, Ewige! Das ist aber das Göttliche! Es steht Gottes Geist selbst in der Kunst da, der Schrankenlose, Unbegrenzte, Ewige!“

Soll von all' dem Schönen das Schönste bezeichnet werden, so wären zu nennen die Klavier-Sonaten op. 13 (pathétique), op. 27 Nr. 2 Cis moll (Mondschein-Sonate), op. 53, 57 (appassionata), op. 81 (Les Adieux) und op. 106; das Klavier-Trio in B op. 97; die Symphonieen Nr. 3, 5, 7 und 9; die Ouverturen zu Coriolan, Egmont und die dritte Leonoren-Ouverture in C dur; die Kreutzer-Sonate für Klavier und Violine op. 47;

¹⁾ Vergl. Stehle, Chor-Photographien. Regensburg, Pustet 1873.

das Streichquartett op. 59 Nr. 3 in C dur; das Quintett op. 29 u. s. w.

Litteratur.

- F. G. Wegeler und Ferd. Ries, Biogr. Notizen. Koblenz, Bädeler.
 A. B. Marx, Beethovens Leben und Schaffen. Berlin, Janke. 2 Bde.
 A. Schindler, Biographie. Münster, Aschendorff. 2 Bde.
 A. W. Thayer, Beethovens Leben. Biographie. Berlin, Weber. 2 Bde.
 G. Mensch, L. van Beethoven. Leipzig, Leuckart.
 Ferd. Hiller, L. van Beethoven. Leipzig, Leuckart.
 Ernst von Elterlein, Beethovens Symphonieen. Dresden, Bauer.
 Nottebohm, Beethovens Studien bei Haydn, Albrechtsberger und Salieri
 Leipzig, Rieter-Bietermann.
 Nottebohm, Skizzenbuch von Beethoven, beschrieben und in Auszügen.
 Leipzig 1855. Breitkopf & Härtel.
 L. Nohl, Beethovens Leben. Leipzig, Abel.
 L. Nohl, Beethovens Briefe. Berlin, Duncker.
 Ignaz v. Seyfried, Beethovens Studien. Leipzig, Schuberth.
 Eine grosse Anzahl Broschüren über Beethoven, erschienen bei Gelegenheit des 100jährigen Geburtstages 1870 u. a. von Richard Wagner (Leipzig, E. W. Fritzsche), La Mara (Leipzig, Schmidt & Günther), Franz Wagner (Leipzig, Leuckart).



§ 16. Franz Schubert, Karl Maria von Weber, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann.

Die nachklassische Zeit.

Nachdem durch Händel, Bach, Haydn, Mozart und Beethoven die Formen der Musik festgestellt und in allen Zweigen grossartige und tiefdurchgeistigte Werke geschaffen waren, kamen deren Nachfolger in eine üble Lage. Sie konnten einerseits nicht mehr aus dem Vollen schöpfen, denn überall fanden sie bereits Muster-giltiges vor; andererseits hatte die Kritik bei Beurteilung ihrer Werke nur zu schnell Vergleiche bei der Hand, um absprechende Urteile zu motivieren. Wenn man gerecht sein will, muss man diese Gesichtspunkte durchaus im Auge behalten und wird dann finden, dass die oben genannten Epigonen der grossen Wiener Schule ihren Vorgängern in einigen Zweigen wenigstens nahe kommen, während sie in anderen dieselben sogar übertreffen, indem sie wirklich Neues schufen.

Franz Schubert.

Franz Schubert, geboren den 31. Januar 1797, war der Sohn eines Elementarlehrers zu Lichtenthal bei Wien. Im Jahre 1808 trat er als Sängerknabe in die Hofkapelle und zugleich in das damit verbundene Konvikt. Hier lernte er bei den täglichen Musikübungen, die er später selbst leitete, die Meisterwerke der Wiener Schule kennen und lieben, insbesondere waren es die von Beethoven, die er enthusiastisch verehrte. Schon als Knabe begann er gleichsam unbewusst in Tönen zu denken und zu komponieren, so dass er mit 13 Jahren sich bereits in allen Stilgattungen versucht hatte. Salieri, der Hofkapellmeister des Kaisers, wurde auf den talentvollen Knaben aufmerksam und erteilte ihm mehrere Jahre hindurch theoretischen Unterricht, doch scheint seine trockene Methode den lebhaften und phantasiereichen Schubert nicht besonders angesprochen und gefördert zu haben.

Im Jahre 1813 verliess Schubert das Konvikt und wurde Schulgehilfe bei seinem Vater. Auch hier konnten mühsame Arbeit und Nahrungskummer seine Lust am Schaffen nicht dämpfen, so dass er 1815 bereits 100 Lieder, mehrere Symphonieen, 4 Messen, Klavier- und Kammermusik und einige Singspiele aufzuweisen vermochte. Durch mehrere Gesänge, besonders durch seinen „Erlkönig“, „Gretchen am Spinnrade“ (1815) und seinen „Wanderer“ (1816), erwarb er sich mehrere Freunde, die sich seiner annahmen und auf seinen Lebensgang bedeutenden Einfluss übten. Darunter sind insbesondere zu nennen: Franz von Schober, später Legationsrat, der Dichter Mayrhofer, der Maler Moritz Schwind, Franz Lachner, B. Randhartinger und der Opersänger Vogel. Der letztere, ein Mann von wissenschaftlicher Bildung, war als Sänger ein bedeutender Künstler und darum besonders geeignet, Schubert durch Vortrag seiner Lieder in weiteren Kreisen bekannt zu machen. Nachdem Schubert das ihm verhasste Lehrfach 1817 aufgegeben hatte, lebte er ganz der Komposition. Den Tag über emsig arbeitend, verbrachte er den Abend meist im Kreise seiner Freunde.¹⁾ Eine

¹⁾ Man hat ihm ganz mit Unrecht deswegen den Vorwurf gemacht, dass er ein lockeres Leben geführt habe. Wer in einem so kurzen Leben so vieles schuf, muss unendlich fleissig gewesen sein und wessen Werke durchweg so edles Gepräge tragen, muss mit Notwendigkeit selbst eine edle Geistesrichtung gehabt haben. Schaffende Künstler bedürfen aber zur Auffrischung ihres Geistes der heiteren Gesellschaft, und ihnen daraus einen Vorwurf zu machen ist unbillig.

öffentliche Stellung nahm er niemals ein, zu Privatstunden hatte er weder Neigung noch Geschick; zudem verstand er es nicht, sich geltend zu machen, und so kam es, dass er in bitterster Armut und fast unbekannt dahinlebte.¹⁾ Er starb den 19. November 1828



Franz Schubert

und ruht in der Nähe Beethovens auf dem Währinger Kirchhof in Wien.

Merkwürdig ist es, dass beide Meister, auf dem Gottesacker so nahe gebettet, im Leben einander so fern blieben,

¹⁾ Seine Habe wurde nach seinem Tode gerichtlich auf 135 Fl. geschätzt, — darunter „3 tuchene Fracks, 3 Gehröcke, 10 Beinkleider, 9 Gilets“ im Werte von 37 Fl. Diese Zahlen sind sprechend.

obwohl Schubert für Beethoven von Jugend auf die glühendste Verehrung hegte und ihm ein Heft Variationen (op. 10) widmete. Nur einmal, etwa 14 Tage vor Beethovens Tode, wo derselbe bereits fast unbewusst dalag, kam Schubert in dessen Nähe, indem er sich hinter einem Maler, der des Sterbenden Züge in ein Skizzenbuch eintragen wollte, in das Krankenzimmer einschlich und wenige Sekunden dort verweilte. Beethoven erkannte erst in seiner letzten Krankheit den Wert Schuberts, als er zur Zerstreuung in dessen Liedern blätterte und von deren Inhalt überrascht ausrief: „Wahrlich, in Schubert wohnt ein göttlicher Funke.“

Höchst charakteristisch ist auch die Leichtigkeit, mit welcher Schubert seine Werke schuf. So schrieb der 18jährige Jüngling den „Erlkönig“ in einem Zuge nieder und das Ständchen „Horch, horch, die Lerch' im Ätherblau“ bei einem Nachtmahle im Freien während einer Viertelstunde. Robert Schumann sagte in dieser Beziehung das bezeichnende Wort: „Wo er hinfühlte, quoll Musik heraus.“ War aber das Werk vollendet, so verlor dasselbe für ihn an Interesse; von jener Selbstkritik und scrupulösen Ausarbeitung, die bei Beethoven eine so grosse Rolle spielte, war bei ihm keine Rede. Diesem Umstande ist es zuzuschreiben, dass viele seiner Orchester-Werke in formeller Beziehung gegen die der klassischen Periode zurückstehen.

Über den Geist der Schubert'schen Musik sagt Schumann: „Schubert wird immer der Liebling der Jugend bleiben, er zeigt, was sie will, ein überströmend Herz, kühne Gedanken, rasche That. — — Er hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja für Begebenheiten und Lebenszustände.“

In seinen Kirchenkompositionen schloss er sich, dem Geiste seiner Zeit gemäss, an die J. Haydnsche Richtung an. Seine Werke sind von grosser Klangsönheit, aber von zu grosser Weichheit und Süssigkeit. Interessant ist übrigens die Thatsache, dass eine seiner Messen von R. Führer als eigene Komposition herausgegeben wurde.

Inbezug auf die dramatische Musik war Schubert nicht glücklich. Es fehlten ihm zunächst dankbare Opern-Stoffe, sodann gingen ihm wohl auch die notwendige Bühnenkenntnis und eine gewisse Energie ab, da sein innerstes Wesen sich mehr zur Träumerei und zum Lyrischen hinneigte als zum entschlossenen, straffen Handeln. In neuer Zeit wurden die „Versworenen“ mehrfach gegeben.

Zu den gelungensten Werken gehören: die C dur-Symphonie, in welcher trotz ihrer Längen das Orchester förmlich in einem

Meere von Wohllaut und Süßigkeit schwelgt und die unvollendete noch schönere: in H moll; die Streichquartette in A moll und G dur, besonders das in D moll mit den herrlichen Variationen; das Streichquintett in C dur; die Klavier-Trios op. 99 und 100; viele Klavierwerke, darunter insbesondere „Moments musicaux“ op. 94 (reizende und charakteristische Stücke); die Phantasie op. 15; die zahlreichen Märsche zu vier Händen (op. 17, 40, 51, 55, 66, 121), welche für Schüler eine wahre Fundgrube sind; die Sonaten und Impromptus; Rondo in A dur op. 107; die „Ungarische Phantasie“ op. 54; op. 103, 140, 143.

Grösser noch als in den genannten Werken ist Schubert in seinen Liedern; hier ist er in der That der Schöpfer einer neuen Kunstgattung, des Kunstliedes, geworden. Obwohl Beethoven in seiner „Adelaide“ und Mozart in seinem „Veilchen“ herrliche Perlen von Gesängen hinterlassen haben, so lag ihnen das Lied doch zu sehr seitab gegenüber ihren auf das Höchste gerichteten Zielen. Auch hatten Joh. Fr. Reichardt (Kapellmeister Friedrich d. Gr.), C. F. Zelter (Direktor der Singakademie zu Berlin), J. André und Zumsteeg nicht ohne Geschick das Kunstlied angebaut. Schubert blieb es aber vorbehalten, dasselbe zur reichsten Entfaltung auszubilden.

Worin besteht nun das Wesen des Kunstliedes im Gegensatze zu dem Volksliede? —

Das Volkslied ist stets „Strophenlied“, d. h. die Melodie der ersten Strophe wird zu allen folgenden gebraucht. Hieraus ergibt sich notwendig von selbst, dass in derselben wohl die allgemeine Grundstimmung des ganzen Textes niedergelegt ist, nicht aber die verschiedenen Wandlungen des Gefühls, die im Laufe des Gedichtes vorhanden sind. Das Kunstlied ist nun aber in der Regel nicht Strophenlied, sondern durchkomponiert, so dass die verschiedenen Gefühle zum entsprechenden Ausdrucke gelangen können. Das Volkslied ist ferner ohne Harmonie gedacht, und wenn solche beigelegt wird, so ist sie nur begleitender Natur, auf die einfachsten Akkorde, wie sie etwa der Guitarre, der Zither und der Harmonika entsprechen, beschränkt, und die Melodie verstärkend. Höchstens wird durch das Brechen (Arpeggio, spr. Arpetschio) der Akkorde die Bewegung etwas belebter und gesteigert. Bei dem Kunstliede dagegen tritt die Begleitung selbständig und gleichberechtigt auf. Sie dient wesentlich dazu, durch charakteristische Motive die Stimmung schärfer zu zeichnen (Tonmalerei) und Gegensätze zwischen den einzelnen Strophen zu vermitteln, kann also nicht

von der Melodie getrennt werden, ohne das Lied als Kunstwerk zu schädigen. — Endlich ist die Form und die Modulation des Volksliedes höchst einfach, während das Kunstlied erweiterte Formen und reichere Modulation aufweist. Inbezug auf den Melodiegehalt kann man wohl sagen: Das Kunstlied ist das Volkslied in idealer Form. Mit anderen Worten: „Das Kunstlied ist der Ausdruck der lyrischen Stimmungsgewalt, die sich, als die Blüte und Frucht einer höheren Kultur und Bildung, wie sie das eigentliche Volk besitzt, erweist, während sie diesem und seinem Empfinden und Fühlen dennoch ganz nahe steht; wenn nämlich jene Kultur und jene Bildung die echte ist, und darin nicht etwa halbe oder der Natur entfremdete Zustände sich spiegeln.“¹⁾

Zu dieser Kunstgattung war Schubert besonders glücklich disponiert, denn bei einem zarten, fast weiblichen Gefühlsleben standen ihm jeder Zeit zu Gebote eine wunderbare Sicherheit im Treffen des richtigen Ton-Kolorits und ein unerschöpflicher Reichtum von Melodien, die edel und populär im besten Sinne des Wortes sind. Wenn auch nach ihm Mendelssohn, Robert Schumann, Robert Franz und Jensen viel Treffliches leisteten, an Fruchtbarkeit, Vielseitigkeit und Naivetät kommen sie ihm nicht gleich. Die Fruchtbarkeit springt in die Augen, wenn man bedenkt, dass er über 800 Lieder geschrieben hat; die Vielseitigkeit begreift man, wenn man erwägt, wie er die ganze Skala der Gefühle, vom Heiteren bis zu dem Düsteren, in Töne kleidet, wie die Form vom einfachen Strophenliede bis zur künstlichsten Gliederung vertreten ist, wie er namentlich in seinen Liederzyklen „Müllerlieder“ und „Winterreise“ eine und dieselbe Grundstimmung in so verschiedenen Abstufungen darstellt. Die Naivetät ist eben so leicht nachweisbar, denn es überkommt jeden Hörer der Gedanke, dass die Komposition so und nicht anders sein müsse, und dass der Ausdruck so einfach, naturgemäss und selbstverständlich sei, dass jeder andere es eben so machen könne und müsse.²⁾

Um Verbreitung der Schubertschen Kompositionen machten sich besonders verdient: Robert Schumann, Franz Liszt, der Wiener „Männergesangsverein“ und dessen früherer Dirigent Joh. Herbeck.

¹⁾ Dr. Emil Naumann „Deutsche Tondichter“. Berlin, Oppenheim. 1871. pag. 186.

²⁾ Billige Ausgaben der Schubertschen Lieder erschienen bei Peters in Leipzig, Holle in Wolfenbüttel, Barth. Senff in Leipzig und Wilh. Müller in Berlin. (Einzelausgabe à 10 Pf.)

Litteratur.

H. Kreissle von Hellborn, Biographie. Wien, Gerold.

Aug. Reissmann, Franz Schubert. Sein Leben und sein Wirken. Berlin, Guttentag.

Rissé, Franz Schubert und seine Lieder.

Nottebohm, thematisches Verzeichnis. Wien, Diabelli.

Eine Gesamtausgabe der Schubertschen Werke, auch der bisher ungedruckten, erscheint bei Breitkopf & Härtel zu Leipzig.

Karl Maria von Weber.

Derselbe wurde den 18. Dezember 1786 zu Eutin in Oldenburg geboren. Sein Vater, ein Vetter von Mozarts Frau, besass einen unruhigen, wenig soliden Charakter. Er war nach einander Offizier, Beamter, Kapellmeister (zu Eutin) und Schauspieldirektor. 1787 verliess derselbe Eutin, um während der nächsten Jahre an der Spitze einer Schauspielergesellschaft, bei welcher seine eigenen Familienglieder mitwirkten, die mittleren Städte Süddeutschlands zu besuchen. Unser Karl wuchs also gewissermassen hinter den Koulissen auf, und die Bühne, welche später das eigentliche Feld seiner Thätigkeit werden sollte, war ihm von Jugend auf bekannt. Unterricht und Erziehung liessen unter solchen Verhältnissen vieles zu wünschen übrig. Den ersten gründlichen Unterricht im Klavierspiele erhielt er 1796 bei dem Stadtmusikus Heuschkel in Hildburghausen; 1797 finden wir ihn in Salzburg, wo er bei dem Domorganisten Michael Haydn († 1806) den Kontrapunkt studierte. Nachdem daselbst als Frucht seiner Studien ein Heft Fughetten erschienen war, siedelte er nach München über, wo der Domorganist J. N. Kalcher die musikalische Weiterbildung Karl Marias übernahm. Hier schrieb er verschiedene Kompositionen (darunter seine erste Oper: „Die Macht der Liebe“), welche aber durch Zufall verbrannten mit Ausnahme von Variationen, die 1800, von ihm selbst lithographiert, als Op. 2. im Selbstverlage erschienen. In demselben Jahre übersiedelte Vater und Sohn nach Freiberg in Sachsen, um die Lithographie im Grossen zu betreiben. Doch bald liessen ihn das Mechanische und Geisttötende des Geschäfts das Unternehmen aufgeben und die Komposition mit doppelter Lust fortsetzen. Er schrieb im Herbst 1800 seine zweite Oper, „Das Waldmädchen“, welche mehrfach aufgeführt wurde. 1801 finden wir ihn wieder in Salzburg bei Haydn studierend, wo er die Oper „Peter Schmoll“ schrieb, welche 1802 zur Auf-

führung gelangte. Mächtig zog es ihn nach Wien, um bei Jos. Haydn Unterricht zu nehmen. Dieses gelang ihm zwar nicht, statt dessen wurde Abbé Vogler¹⁾ sein Lehrer, auf dessen Em-



C. M. Weber.

¹⁾ Abbé Vogler, geboren 1749 zu Würzburg, machte seine musikalischen Studien bei P. Martini zu Bologna und Valotti zu Padua. Otto Jahn sagt von ihm in der Mozart-Biographie: „Vogler war ohne Zweifel eine ungewöhnliche und bedeutende Natur; er besass musikalisches Talent, Verstand und Scharfsinn und verband mit vielseitiger Beweglichkeit Energie des Willens, so dass er in Kunst und Wissenschaft Erhebliches leistete.“

Nach einem reich bewegten Leben starb er 1814 als Kapellmeister zu Darmstadt. Er war Priester und führte als solcher den Titel: „Kämmerer des apostolischen Palastes, bayrischer Hofkaplan und hessischer geheimer geistlicher Rat“. Mozarts absprechendes Urteil über Vogler ist nicht motiviert, obgleich zugegeben werden muss, dass sein Thun (z. B. seine Programme zu Orgelkonzerten) zuweilen an Charlatanerie streifte.

pfehlung er im November 1804 die Stelle eines Kapellmeisters am Breslauer Stadttheater erhielt. Hier begann er die Oper „Rübezahl“, die er aber nicht vollendete, deren Ouverture jedoch unter dem Titel „Zum Beherrscher der Geister“ noch vielfach gespielt wird.

Nach Zerwürfnissen mit der Theaterdirektion wurde er 1806 von dem edlen und musikkundigen Herzog Eugen von Württemberg zu Karlsruhe in Schlesien bei dessen Kapelle als Dirigent angestellt. Der Krieg löste 1807 die Kapelle auf, und nun ging Weber als Sekretär des Herzogs Ludwig von Württemberg nach Stuttgart.

Den bewegtesten Teil von Webers Jugendleben bildet die Stuttgarter Periode vom Juli 1807 bis Ende Februar 1810. Hier schrieb er die erste grosse Oper „Silvana“, die Polonaise in Es, Six Pièces op. 10 u. a.

Infolge einer Unbesonnenheit seines bei ihm lebenden Vaters, wobei Karl Maria jedoch persönlich unbeteiligt war, wurde er mit jenem zugleich des Landes verwiesen. Diese Katastrophe wirkte reinigend und segensreich auf ihn ein. Am Ende des Jahres 1810 schreibt er selbst in sein Tagebuch: „Ich kann mit Beruhigung und Wahrheit sagen, dass ich diese 10 Monate über besser geworden bin; meine traurigen Erfahrungen haben mich gewitzigt; ich bin ordentlich in meinen Geschäften, anhaltend fleissig geworden.“ Die Jahre 1810—13 bezeichnet er selbst als „Reisejahre“. Längere Zeit weilte er in Darmstadt, wo er neben Gottfr. Weber,¹⁾ Meyerbeer und Gänsbacher²⁾ unter Vogler's Leitung mit Begeisterung erneute Studien machte.³⁾ Hier entstand auch 1810 die komische Oper „Abu Hassan“.

Von 1813—16 leitete er die Oper zu Prag und von 1817 bis zu seinem am 5. Juni 1826 zu London erfolgten Tode die Oper zu Dresden, wo er gleichzeitig auch die Musik in der Hofkirche zu leiten hatte.

¹⁾ Bekannt durch seine theoretischen Schriften und durch die Redaktion der Zeitschrift „Cäcilia“.

²⁾ Gänsbacher, geb. 1777 in Tirol, war später Kapellmeister am St. Stephansdome zu Wien, wo er 1844 starb.

³⁾ Vogler urteilte über diese Schüler: „Gottfried weiss am meisten, Meyer thut am meisten, Carl Maria kann am meisten, Johann (Gänsbacher) trifft am meisten“. (J. Gänsbacher war ein äusserst feinführender Musiker und vortrefflicher Schütze.) Nach einer Mitteilung von Webers Sohne in der „Gartenlaube“.

Was bedeutet nun Weber in der Musikgeschichte?

Seine Klavierkompositionen (W. war selbst einer der ersten Klavierspieler seiner Zeit) sind glanzvoll und durchaus edel gehalten. Sehr wirksam erweisen sich noch jetzt: die Aufforderung zum Tanz, die beiden Polonaisen in E und Es, das Konzertstück und seine Asdur-Sonate. Für den Unterricht sind sehr empfehlenswert seine vierhändigen Stücke op. 3, Nr. 1, 2, op. 10 und 60.

In seiner Kirchenmusik (zwei Messen) folgte er, obwohl persönlich ein gläubiger und frommer Katholik, dem verhängnisvollen und bereits oft erwähnten Zuge seiner Zeit.

Inbezug auf die Instrumentalmusik ist bemerkenswert, dass er die Symphonie und das Quartett wenig anbaute. In den Ouverturen vermisst man den thematischen Aufbau, das Entkeimen aus einem Motive und somit die Einheit, die musikalisch-logische Entwicklung. Während Mozart und Beethoven entweder nur kurze Motive aus der Oper benutzten, oder ein selbständiges Stimmungsbild schufen (die Figaro-, die Coriolan- und Egmont-Ouverture sind bis jetzt unübertroffene Muster davon), verwandte Weber die prägnantesten Stellen seiner Oper in ausgiebigster Weise. Wenn dieselben trotz des eben angedeuteten Mangels grosse Wirkungen hervorbringen, so ist dies in seinen reizenden Melodien und in seiner wirkungsvollen Instrumentation begründet. Eine seiner besten Ouverturen, die stets ihre zündende Wirkung übt, ist die Jubel-Ouverture, welche zu einer patriotischen Feier geschrieben wurde.

Webers Hauptverdienst besteht darin, dass er der eigentliche Schöpfer der spezifisch deutschen Oper ist und das romantische Element in dieselbe einführte. Allerdings hatte Mozart für die deutsche Oper in seiner „Zauberflöte“ und in der „Entführung“ bereits mustergiltige Werke geschaffen, doch war seine Tonsprache eine universelle, nicht spezifisch deutsche. Jene musikalische That Webers war die Oper „Freischütz“, an der er drei Jahre gearbeitet, und wozu der Dresdener Dichter Friedrich Kind nach einer Novelle von Apel ein vorzügliches Textbuch geliefert hatte. Sie wurde zuerst in Berlin 1821 aufgeführt, hat bis jetzt dort über 600 Aufführungen mit stets gleichem Erfolge erlebt und ist nebst Mozarts Don Juan wohl die beliebteste und populärste Oper Deutschlands.

Dieser Erfolg erklärt sich durch den Umstand, dass alles an dieser Oper dem Volksleben abgelauscht und in der Musik in wirklich hinreissender Weise idealisiert ist. Echt deutsch sind

die kleinen ländlichen Verhältnisse, der biedere Förster, der rauschende Eichenwald, der schwärmerische aber thatenlose Jägerbursche Max, die züchtige und fromme Agathe und das harmlos-heitere Ännchen. Dazu tritt noch die romantische Sage von den Freikugeln und der wilden Jagd. Die Charaktere der Personen sind meisterhaft gezeichnet. — In dieselbe Zeit fällt auch die Komposition des Singspiels „Preziosa“. —

Um die Ausbildung der romantischen Oper machten sich ferner verdient: Louis Spohr („Faust“ 1816, „Jessonda“ 1823), Heinrich Marschner („Vampyr“ 1828, „Templer und die Jüdin“ 1829, „Hans Heiling“ 1833) und Konradin Kreutzer („Das Nachtlager“ 1834).

Bei seinem zweiten Hauptwerke, „Euryanthe“, welches er 1822—23 für Wien schrieb, steckte sich Weber höhere Ziele; die Musik ist grossartig und sehr wertvoll, doch konnte die Oper des verfehlten Textbuches wegen keinen dauernden Erfolg erringen.

Sein letztes Werk, „Oberon“, schrieb er 1826, bereits totkrank, für London und brachte es dort zur Aufführung. Das Phantastische, welches bei dieser Elfensage zur Darstellung kam, hat in der neueren Musik vielfach Nachahmung gefunden, so in Mendelssohns „Sommernachtstraum“, in Gades „Erlkönigs Töchterlein“, „Comala“ u. a., und darum kann man wohl mit Recht behaupten, dass unsere heutige romantische Musik in Weber wurzelt.

F. W. Jähns, der Biograph Webers, fasst sein Urteil in folgenden Worten zusammen: „Originalität, verbunden mit tiefer Empfindung und seltener Phantasie, bezeichnet sein Wesen. Durch sie gewann er für Wahrheit des Ausdrucks in seiner reichen Melodik, in der Kühnheit seiner Harmonik durchaus neue Formen. In seiner Instrumentation brach er bisher unbetretene Bahnen, und in der Einzelwelt fast jeden Instruments herrschte er als Meister. Seine Rhythmen waren stets eben so frisch als edel. — Mit allen diesen Eigenschaften begründete er eine neue Epoche, namentlich im musikalischen Drama, und die Folgezeit wird nach dieser Seite hin noch lange den Stempel seines Geistes tragen.“

Litteratur.

C. M. von Weber. Ein Lebensbild von seinem Sohne M. M. von Weber. 3 Bände. Leipzig, Ernst Keil.

C. M. von Webers hinterlassene Schriften. 2. Ausg. Dresden, Arnold.

F. W. Jähns, C. M. von Weber, eine Lebensskizze. Leipzig, Grunow.

F. W. Jähns, C. M. von Weber, in seinen Werken. Berlin, Schlesinger.

Reissmann Aug., C. M. von Weber, sein Leben und seine Werke. Berlin, Oppenheim.

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Der Enkel des grossen Philosophen Moses Mendelssohn wurde am 3. Februar 1809 in Hamburg geboren. Wenige Jahre nach seiner Geburt siedelte sein Vater, der Banquier Abraham Mendelssohn, nach Berlin über. Hier in der Metropole der Wissenschaft und im Schoosse einer reichen und hochgebildeten Familie erhielt er eine ausgezeichnete wissenschaftliche und musikalische Ausbildung. In der Theorie hatte er Zelter, den Direktor der Singakademie, zum Lehrer, und Unterricht im Klavierspiel empfing er bei Ludwig Berger und später bei Moscheles. Bei seinem ungewöhnlichen Talente machte er bedeutende Fortschritte und konnte im 15. Lebensjahre bereits seine vierte Oper im Vaterhaus zur Aufführung bringen, worüber Zelter einen enthusiastischen Bericht an Goethe erstattete. Trotz des Beifalls zweifelte er und sein verständiger Vater an seinem musikalischen Berufe, und erst als er bei einem Besuche von Paris 1825 sein Hmoll-Quartett (op. 3) vor Cherubini gespielt und von diesem beifälligst belobt worden war, fasste er mehr Selbstvertrauen. Auf der Rückreise besuchte er den Dichturfürsten Goethe zu Weimar, spielte ihm u. a. Stücke aus dem wohltemperierten Klavier von Bach vor und blieb mit ihm fortdauernd in anregendem und fruchtbringendem Verkehr. 1827 bezog er, mit klassischer Bildung ausgestattet, die Universität zu Berlin. Aber auch in körperlichen Übungen, im Turnen, Fechten und Schwimmen, sowie im Zeichnen war er Meister.

Während seiner Studentenzeit komponierte er die Oper „die Hochzeit des Camacho“, mehrere Quartette, die Ouverture zum „Sommernachtstraum“ und „Meeresstille und glückliche Fahrt“. Im Jahre 1829 besuchte er England und führte zu London die beiden genannten Ouverturen mit Beifall auf. Die Eindrücke, welche er bei einem Ausfluge nach Schottland empfing, bilden den Ursprung seiner berühmten Hebriden-Ouverture und seiner schottischen Symphonie in Amoll. Im folgenden Jahre (1830) trat er seine Reise nach Italien an und weilte unterwegs 14 Tage bei Goethe, worüber dieser an seinen Freund Zelter schreibt: „Alles hat er mit seiner vollendeten, lebenswürdigen Kunst erbaut. Mir war seine Gegenwart besonders wohlthuend, da ich fand: mein Verhältniss zur Musik sei immer noch dasselbe; ich höre sie immer mit Vergnügen, Anteil und Nachdenken, liebe mir das Geschichtliche; denn wer versteht irgend eine Erscheinung, wenn er sich nicht in den Gang des Herankommens ver-

tieft. Dazu war nun die Hauptsache, dass Felix auch diesen Stufengang recht löblich einsieht, und glücklicher Weise sein gutes Gedächtnis ihm Musikstücke aller Art nach Belieben vor-



Felix Mendelssohn Bartholdy

führt. Von der Bachschen Epoche heran, hat er mir wieder Haydn, Mozart und Gluck zum Leben gebracht; von den grossen neueren Technikern hinreichende Begriffe gegeben und endlich mich seine eigenen Produktionen fühlen und über sie nachdenken machen; ist daher auch mit meinen besten Segnungen geschieden. — Sage den werten Eltern des ausserordentlichen jungen Künst-

lers das allerbeste.“ Hierauf reiste er nach München und von hier aus mit den Malern Hübner, Bendemann und Hildebrand nach Rom. Unterwegs verweilte er kurze Zeit in Wien und komponierte daselbst das schöne Ave Maria. Über die Veranlassung dazu berichtet er an Zelter unter dem 16. Oktober 1830¹⁾: „In Wien habe ich zwei kleine Kirchenmusiken fertig gemacht: einen Choral in drei Stücken (O Haupt voll Blut und Wunden) und ein „Ave Maria“ für achtstimmigen Chor a capella. Die Leute um mich herum waren so schrecklich liederlich und nichts-nützig, dass mir geistlich zu Mute wurde, und ich mich wie ein Theolog unter ihnen ausnahm. Beim Ave singt ein Tenor ganz allein — ich habe mir etwa einen Jünger dabei gedacht.“ In Rom blieb er den Winter über, verkehrte viel mit Musikern der päpstlichen Kapelle, besuchte deren Aufführungen in der Sixtina, komponierte für Klosterfrauen seine dreistimmigen Frauenchöre (op. 39 Bonn, Simrock) und Goethes Ballade „die erste Walpurgisnacht“, die freilich erst zwölf Jahre später dem Publikum vorgeführt wurde. Diese herrliche Komposition zeigt Mendelssohn in seiner Jugendfrische. Nachdem er ferner Neapel, die Schweiz, Paris und London besucht hatte, kehrte er nach Berlin zurück und bewarb sich um die erledigte Stelle eines Direktors der Singakademie. Dieselbe wurde jedoch nicht ihm sondern Rungenhagen übertragen. Verstimmt darüber reiste er nach London und brachte dort seine A dur-Symphonie, ein Nachklang seiner italienischen Reise, zur Aufführung. Im Jahre 1833 leitete er zu Düsseldorf das niederrheinische Musikfest und gab glänzende Beweise seines Direktionstalentes. Hier übernahm er in Gemeinschaft mit Immermann (Verfasser von „Münchhausen“) das Theater, um durch Musteraufführungen den Geschmack des Publikums zu läutern und die Kunst zu fördern. An Werken schuf er während dieser Zeit die drei Klavier-Capriccios op. 33, viele „Lieder ohne Worte“, das erste Heft seiner vierstimmigen Lieder für gemischten Chor und einen Teil seines Paulus. 1835 wurde er nach Leipzig zur Direktion der „Gewandhaus-Konzerte“ eingeladen, welche durch ihn europäischen Ruf erlangten. Im folgenden Jahre fand die erste Aufführung des „Paulus“ statt, welches Werk sich die allgemeinste Anerkennung

¹⁾ Vergleiche: Reisebriefe aus den Jahren 1830—47. Leipzig, H. Mendelssohn, 3 Bände. Sie legen Zeugnis ab von der Liebenswürdigkeit und Ehrenhaftigkeit des Charakters und von der Bescheidenheit und Vielseitigkeit des Künstlers, geben Aufschluss über Musikzustände jener Zeit und können darum warm empfohlen werden.

erwarb. Neben der Direktion der Gewandhaus-Konzerte besuchte er öfter London und leitete wiederholt die rheinischen Musikfeste. Auf seine Anregung wurde zu Leipzig ein Konservatorium errichtet und am 2. April 1843 eröffnet. Durch seine Mitwirkung und durch die Lehrthätigkeit eines Hauptmann, Richter, Moscheles, David, Ernst Ferd. Wenzel u. a. erwarb sich diese Anstalt bald grossen Ruf und wirkt noch heute segensreich fort.

Der kunstsinnige König Friedrich Wilhelm IV. berief ihn 1841 nach Berlin, allein er fand daselbst kein geeignetes Feld der Thätigkeit¹⁾ und kehrte 1845 nach seinem geliebten Leipzig zurück.

Im Auftrage des Königs schrieb er zu Berlin und später in Leipzig: die Musik zu Racines „Athalia“, zu Shakespeares „Sommernachtstraum“, zu den griechischen Tragödien „Antigone“ und „Ödipus auf Kolonos“, sowie mehrere liturgische Chöre für den Berliner Domchor.

Die nächste Zeit verwandte er zur Vollendung des Oratoriums „Elias“, das am 25. August 1846 zuerst zu Birmingham und 1847 zu London zur Aufführung gelangte. Prinz Albert, der Gemahl der Königin, sandte ihm bei dieser Gelegenheit das Textbuch mit der folgenden, sinnreichen Bemerkung zu: „Dem edlen Künstler, der, umgeben von dem Baalsdienste einer falschen Kunst, durch Genius und Studium vermocht hat, den Dienst der wahren Kunst wie ein anderer Elias treu zu bewahren, und unser Ohr aus dem Taumel eines gedankenlosen Tönegetändels wieder an den reinen Ton nachahmender Empfindung und gesetzmässiger Harmonie zu gewöhnen, dem grossen Meister, der alles sanfte Gesäusel, wie allen mächtigen Sturm der Elemente an dem ruhigen Faden seines Gedankens vor uns aufrollt, zur dankbaren Erinnerung geschrieben von Albert. Buckingham Palace.“

Durch rastlose Thätigkeit waren seine Körperkräfte aufgerieben, und so erlag er am 4. November 1847 einem Schlag-

¹⁾ Meyerbeer stand damals an der Spitze der Oper, Rungenhagen leitete die Singakademie, Neithardt den Domchor — und so blieb für Mendelssohn eigentlich kein Raum übrig. Er veranstaltete mit dem Opern-Orchester Symphonie-Konzerte und mit der Singakademie Oratorien-Aufführungen, — ich hatte damals das Glück, Beethovens „Eroica“ und Händels „Israel in Ägypten“ unter seiner genialen Direktion zu hören, — aber über diese Kräfte konnte er nicht unbedingt verfügen, was gewiss misslich und verdriesslich war. Dazu kam allerdings noch der damalige Kastengeist und die Zerfahrenheit der musikalischen Verhältnisse Berlins.

flusse. Sein Tod erregte in allen musikalischen Kreisen die grösste Teilnahme.

Selten ist ein Künstler zu seiner Lebenszeit, und zwar von Beginn seiner Laufbahn an, so gefeiert worden wie Mendelssohn. Während er aber damals zum teil überschätzt wurde, wird er heute in gewissen Kreisen unterschätzt.¹⁾ Sehen wir zu, was wir ihm verdanken.

Die Klavier-Litteratur bereicherte er mit dem „Lied ohne Worte“. Diese Lieder (acht Hefte) erwarben sich durch ihre Feinheit, Zierlichkeit und Innerlichkeit so grossen Beifall, dass sie viele Nachahmungen fanden. Die gelungensten davon sind die von R. Schumann (Kinderscenen, Jugendalbum), Grädener (Fliegende Blätter), von Wilhelm Taubert (acht Minnelieder op. 45), Theodor Kullak (Kinderleben op. 65, 81). Auch dürften verschiedene Stücke von St. Heller, Theodor Kirchner, Hermann Scholtz (op. 20, Albumblätter) und H. Berens dahin zu zählen sein. Zum capricciösen Stile hatte Mendelssohn besonders Talent und grosse Vorliebe; zu nennen sind hier neben etlichen Scherzosätzen aus seinen Kammerstücken op. 14 Rondo capriccioso in E, op. 33 und das Capriccio (spr. Kaprittschio) in H moll mit Orchester.

In der Instrumentalmusik brachte er das Phantastische zur gelungensten Darstellung und lehnte sich darin an Weber an. Die Ouverture erweiterte er zu reizenden Naturschilderungen, so in „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und in seiner „Hebriden-Ouverture“. Bei seinen Symphonieen schliesst er sich Beethoven an, doch ist nicht zu verkennen, dass ihm zuweilen die Kraft erlahmt, indem der gross angelegten Form der Inhalt nicht immer entspricht. Besonders zu erwähnen sind seine Symphonieen in A moll und in A dur (mit der Tarantelle im Finale), so wie der „Lobgesang“, eine Symphonie-Kantate (Nachahmung der neunten Symphonie).

Im Oratorium suchte er an Bach und Händel anzuknüpfen, während seine Zeitgenossen Friedrich Schneider und Spohr sich der Wiener Schule anschlossen. Bachs Einfluss ist vorherrschend im Paulus, Händels im Elias. Dies ist jedoch nicht so zu verstehen, als hätte er jene Meister einseitig und oberflächlich nachgeahmt, im Gegenteil hat er deren Geist beim Schaffen eigener und selbständiger Werke mit Anwendung der neueren Kunstmittel reproduziert. Beide Werke, insbesondere aber das

¹⁾ Vergl. A. B. Marx, „Die Musik des 19. Jahrhunderts“.

letztere, sind seine besten Leistungen. Als Kirchenstücke sind noch zu nennen: der wirkungsvolle und geniale 114. Psalm mit Orchester (Da Israel aus Ägypten zog), das Lauda Sion, Ave Maria, der 42., 43. und 95. Psalm.

Als eigene Schöpfung verdanken wir ihm noch das vierstimmige Chorlied für gemischte Stimmen. Unter dem vielen Schönen wäre hier zu nennen: die drei Heine'schen „Volkslieder“, die „Nachtigall“, „O Thäler weit, o Höhen“, „Auf dem See“, „Durch dunkle Nacht.“ Auch die Männergesangslitteratur bereicherte er durch den Festgesang „An die Künstler“ und die allbekannten Lieder: „Jägers Abschied vom Walde“, „Der frohe Wandersmann“, „Türkisches Schenkenlied“, „Lied für die Deutschen in Lyon“, desgleichen durch die melodramatischen Werke „Antigone“ und „Ödipus“. Von seinen einstimmigen Liedern, die sich durch Feinheit und Glätte auszeichnen, wären zu nennen: „Es ist bestimmt in Gottes Rath“ (das zum Volksliede geworden ist), die beiden „Frühlingslieder“, „Sonntagslied“, „Das erste Veilchen“, „Leucht' heller als die Sonne“, „Der Herbstwind rüttelt die Bäume“, „Auf Flügeln des Gesanges“, „Auf dem Teich, dem regungslosen“ etc. Im Liede wird er jedoch von R. Schumann und R. Franz übertroffen.

Inbezug auf das Drama hatte er weniger Glück. Zunächst konnte er keinen passenden Text finden, und als er einen solchen in Geibels „Loreley“ gefunden zu haben glaubte, raffte ihn der Tod hinweg. Nur wenige Nummern waren vollendet, darunter ein für den Konzert-Saal sehr wirksames Finale. Bei seiner vorherrschend lyrisch angelegten Natur war es ihm (so wie Schubert und Schumann) nicht gegeben, aus sich selbst heraus zu gehen, was zur Charakterzeichnung im Drama unbedingt notwendig ist.

Litteratur.

Lampadius, Mendelssohn, ein Denkmal. Leipzig, Hinrichs.

Reissmann, Mendelssohn, sein Leben und seine Werke. Berlin, Guttentag.

Fel. Mendelssohn, Briefe, 3 Bde. Leipzig, H. Mendelssohn.

Hiller, Mendelssohn. Briefe, Erinnerungen. Köln, Du Mont-Schauberg.

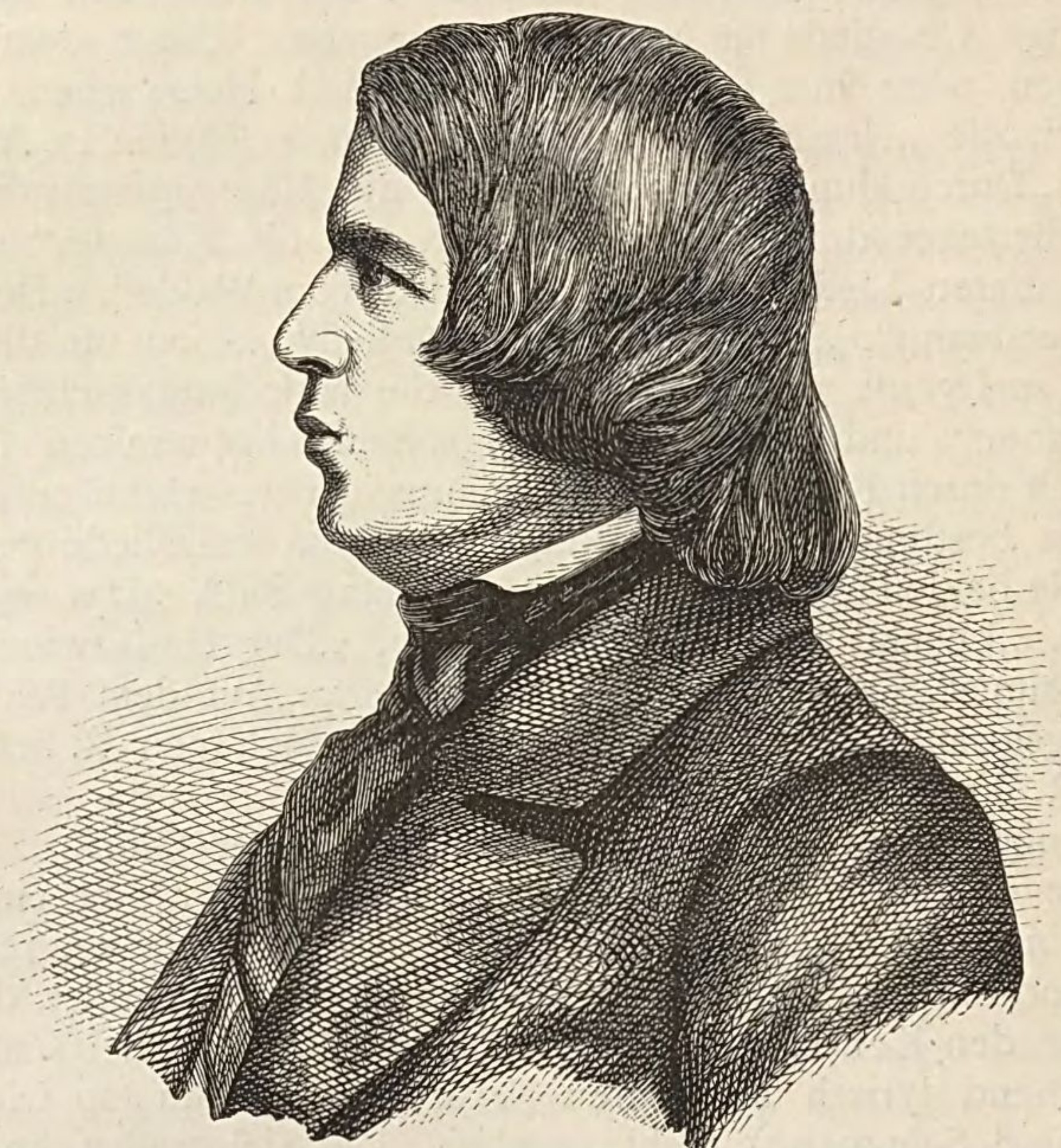
Thematisches Verzeichnis im Druck erschienener Kompositionen Mendelssohns. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Robert Schumann.

Die Biographie Schumanns kann man wohl nicht besser geben als mit seinen eigenen Worten¹⁾: „Ich bin in Zwickau

¹⁾ Eingabe an den Senat zu Jena behufs Erwerbung der Doktorwürde 1840.

den 8. Juni 1810 geboren. Mein Vater war Buchhändler, und ich genoss die sorgfältigste, liebevollste Erziehung. Starke Neigung zur Musik zeigte sich schon in den frühesten Jahren, ich erinnere



Robert Schumann,

mich, ohne alle Anleitung Chor- und Orchesterwerke schon in meinem elften Jahre geschrieben zu haben. Der Vater wollte mich auch durchaus zum Musiker bilden; die Verhandlungen, die deshalb mit C. M. v. Weber in Dresden gepflogen wurden, zerschlugen sich jedoch. So erhielt ich denn eine gewöhnliche Gymnasialbildung, nebenbei mit ganzer Liebe meine musikalischen

Studien verfolgend und nach Kräften selbst schaffend. 1828 bezog ich die Universität Leipzig, hauptsächlich um philosophische Vorträge zu hören. 1830 ging ich nach Heidelberg, wohin mich Thibaut als ausgezeichneter Musikkenner und Forscher vor allem gezogen hatte. Hier fing ich an, mich ausschliesslich mit Musik zu beschäftigen, worin mich bedeutende Fertigkeit des Klavierspiels um so schneller vorwärts brachte. Zu weiterer Fortbildung ging ich 1830 nach Leipzig zurück, vollendete bei dem anwesenden Musikdirektor H. Dorn meinen Kompositionskursus und gab meine ersten Kompositionen heraus. Die Kritik nahm mich wohlwollend auf. Durch einiges Vermögen gegen die Schattenseiten des musikalischen Künstlerlebens gesichert, konnte ich mich ganz dem Studium der höheren Komposition widmen. Es war damals die Zeit der Bewegung in ganz Europa, die auch auf das künstlerische Zusammenleben in Leipzig Einfluss übte, indem ich in Gemeinschaft mit einigen anderen Musikkundigen, von denen namentlich mein früh verschiedener Freund Ludwig Schunke zu nennen ist, auf den Gedanken der Herausgabe einer neuen musikalischen Zeitung kam, der auch im April 1834 ausgeführt wurde. Die Zeitschrift erwarb sich Beifall. 1835 ging die Redaktion auf mich allein über. War ich so genötigt, meine Kräfte zu spalten, so überwog doch immer die produktive Thätigkeit und milderte das auch oft Missliche jenes anderen Wirkungskreises; er brachte es mit sich, dass ich mit den meisten lebenden Künstlern in nahe Verbindung kam, die von Jahr zu Jahr sich mehrten, wo ich es mir denn vorzüglich angelegen sein liess, das Streben der bedeutendsten jüngeren Talente zu fördern. So wurden Chopin, Clara Wieck, Henselt u. a. namentlich durch die Zeitschrift bekannt. Wichtige äussere Lebensmomente wüsste ich keine zu bezeichnen als die freundliche Auszeichnung, von dem deutschen National-Verein zu Stuttgart und der Musikgesellschaft Euterpe zu Leipzig zum Ehrenmitglied ernannt zu werden. Von musikalischen Kompositionen sind bis jetzt 22 erschienen, von denen auch Liszt, Clara Wieck, Henselt u. a. öffentlich spielten. Auch schrieb ich einiges unter den Namen „Florestan“ und „Eusebius.“ In der Zeitschrift rühren die meisten kritischen Artikel über Instrumentalmusik von mir her und haben entweder meinen Namen, oder auch den von Florestan und Eusebius, sowie die Zahlen 2 und 12 zur Unterschrift.“

Zur Vervollständigung des Vorstehenden noch folgendes. Den ersten gründlichen Klavierunterricht erhielt er erst 1830 bei Friedrich Wieck. Seine Übungen betrieb er so energisch,

— er schloss sich wochenlang ein —, dass ihm zuerst der Mittelfinger und dann die ganze rechte Hand erlahmte. Hierdurch veranlasst, wandte er sich ganz der Komposition zu. Im Jahre 1840 verheiratete er sich mit der ausgezeichneten Pianistin Clara Wieck, schrieb in diesem Liebesfrühling gegen 100 Lieder, darunter die ausgezeichneten Hefte op. 25, 31, 36 und 40 und wurde dadurch ein zweiter „Frauenlob“. Im Jahre 1841 schrieb er vorzugsweise Instrumentalsachen, darunter die ausgezeichnete B dur-Symphonie op. 38, die drei Streichquartette op. 41, das herrliche Klavier-Quintett op. 44 und das Klavier-Quartett op. 47. 1844 siedelte er nach Dresden über, machte Kunstreisen in Russland und ging 1850 als städtischer Musikdirektor nach Düsseldorf. Durch Überreizung seiner Kopfnerven verfiel er in Geisteskrankheit, machte 1854 einen Selbstmordversuch und starb am 29. Juli 1856 in der Heilanstalt Endenich. Er ruht in Bonn. Ferd. Hiller widmete ihm den Nachruf: „Du beherrschtest mit goldenem Szepter eine herrlich tönende Welt und wirktest darin mit Kraft und Freiheit. Und viele der Besten schlossen sich dir an, gaben sich dir hin, begeisterten dich durch ihre Begeisterung und lohnten dir durch tiefste Neigung.“

Schumann war eine poetische, grüblerische und dabei nervös-leidenschaftliche Natur. Seine Musik ist eine durchaus eigenartige, seiner ganzen Natur entsprechende, die nie um die Gunst der grossen Menge buhlte. Es fehlte ihm jene harmlose Naivetät, die wir an Haydn, Mozart und Schubert beobachten, vielmehr ist sein Stil eine Fortsetzung von dem Beethovens in seiner letzten Periode. Seine Symphonieen in B und D moll zeichnen sich durch Ursprünglichkeit, Frische, Kraft und Farbenpracht, seine Lieder durch Innigkeit, wahrhaft poetische Auffassung, Süssigkeit und Leidenschaft aus, so dass sie auf das Gemüt den tiefsten Eindruck machen. Zu nennen sind hier die Liederzyklen: „Liederkreis“, „Frauenliebe und Leben“, „Dichterliebe“, „Myrthen“.

Von grösseren Chorwerken sind zu nennen: „Das Paradies und die Peri“, „Der Rose Pilgerfahrt“, „Szenen aus Faust“, „Das Glück von Edenhall“ und „Sängers Fluch“.

Als Klavierkomponist gab er in seinen kleinen Sachen (Jugendalbum, Novelletten, Kinderszenen, Albumblätter etc.) treffliche Stimmungsbildchen. Seine berühmtesten grösseren Werke sind ausser den Symphonieen und Ouverturen: Das Klavierkonzert in A moll, die Streichquartette op. 41, das Klavier-Quintett op. 44 und -Quartett op. 47, die Trios op. 63 und 80, „Humoreske“, „Bilder aus Osten“ op. 66, „Études symphoniques“ op. 13,

„Der Karneval“ op. 9, „Kreisleriana“ und die Sonaten in Fis und G moll. — Reiche, breit und weit angelegte Harmonieen, verbunden mit gewählten Melodien und neuer, eigentümlicher Spieltechnik zeichnen diese Kompositionen aus.

Als Opernkomponist (Genoveva) konnte er sich keine Geltung verschaffen, denn seine Schreibart war zu subjektiv; er gab immer nur sich selber; sein ganzes Denken und Empfinden konnte sich also in ihm fremde Charaktere nicht hineinfinden, sie mithin auch nicht charakteristisch zeichnen. Die Musik zu Byrons „Manfred“ zeigt schon deutliche Spuren seiner Schwermut.

Litteratur:

Bagge, Rob. Schumann und seine Faust-Szenen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Reissmann, „Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke“. Berlin, Guttentag.

R. Schumann, Gesammelte Schriften über Musiker. 2. Aufl. 2 Bde. Leipzig, Georg Wigand.

Wasielewski, Schumann-Biographie. Bonn, Strauss.



§ 17. Die Musik der Gegenwart.

Die romantische und neudeutsche Schule.

Mendelssohn und Schumann übten auf die Entwicklung der Musik in neuester Zeit den grössten Einfluss. Eine ganze Reihe talentvoller und hochachtbarer Künstler schloss sich ihnen an und bildet die sogenannte „romantische Schule“.

Von hervorragenden Musikern, die im Mendelssohnschen Geiste komponierten, sind u. a. zu nennen:

- 1) Max Bruch, geboren 1838 zu Köln, spezieller Schüler von Ferdinand Hiller, lebt gegenwärtig als Dirigent des Orchester-Vereins zu Breslau. Von ihm erschienen zwei Opern (Loreley und Hermione), die grossen Werke für gemischten Chor und Orchester: „Odysseus“, „Arminius“ und das „Lied von der Glocke“; für Männerchor: „Frithjof“, „Salamis“, „Römischer Triumphgesang“, „Normannenzug“; 2 Violinkonzerte, Symphonieen u. s. w. Bruch ist neben

Brahms der bedeutendste Chorkomponist und verbindet mit schwunghafter Melodie kräftige Harmonie. Charakteristisch für ihn ist die Freude an schöner Klangwirkung.

- 2) **Niels W. Gade**, geboren 1817 in Kopenhagen, von 1844 bis 1847 Dirigent der Leipziger Gewandhaus-Konzerte, leitet gegenwärtig das Konservatorium seiner Vaterstadt. Gade war fast in allen Zweigen der Musik thätig. In seinen Symphonieen und Ouverturen (Im Hochland, Nachklänge von Ossian, Hamlet, Michel-Angelo) zeigt er sich als Meister der Instrumentation. Von seinen Vokalwerken machten besonders „Comala“, dramatisches Gedicht nach Ossian, die dänische Ballade „Erlkönigs Tochter“, und die „Kreuzfahrer“, alle für Solo, Chor und Orchester, mit Recht Aufsehen.
- 3) **Ferdinand Hiller**, geboren 1811 zu Frankfurt a. M., erhielt seine Ausbildung bei Aloys Schmitt, J. N. Hummel, Vollweiler und in Paris, wo er mit Cherubini, Rossini, Berlioz, Chopin, Liszt u. s. w. in Verbindung stand. Er wirkte bis in die neueste Zeit (1884) als Direktor des Konservatoriums zu Köln und als Konzertdirigent. Als Komponist ist er äusserst fruchtbar. An chorischen Werken sind zu nennen: die „Zerstörung Jerusalems“, „Saul“, die „Nacht“, „Pfingsten“, „Aus der Edda“ u. s. w. Ferner schrieb er zahlreiche Kammermusiken, reizvolle Klavierstücke (u. a. eine Operette ohne Text, mehrere Sonaten, Moderne Suite, „Zur Guitarre“, „All' antico“) und viele Lieder. Ausserdem ist er ein gewandter Schriftsteller. („Die Musik und das Publikum“, Köln 1864; „Aus dem Tonleben unserer Zeit“, Leipzig 1867; Neue Folge 1871; „L. v. Beethoven“, Leipzig, Leuckart. Mendelssohn, Briefe und Erinnerung, Köln, u. s. w.) Zu seinen hervorragendsten Schülern gehören Max Bruch und Fr. Gernsheim.
- 4) **Carl Reinecke**, geboren 1824 in Altona, ist gegenwärtig Leiter der Gewandhauskonzerte zu Leipzig, schrieb zahlreiche Vokal- und Instrumentalwerke, u. a. die Oper „König Manfred“, das Oratorium „Belsazar“, „Hakon Jarl“ für Männerchor mit Orchester, mehrere vortreffliche Klavierkonzerte, Konzerte für Violine, für Violoncell, für Harfe, 2 Symphonieen, verschiedene Kammer- und Klavierstücke. In den Märchenkompositionen (Dornröschen, Schneewittchen, Aschenbrödel) gelangt seine lebenswürdige Individualität

(wie auch in vielen kleineren Gesängen) zum glücklichsten Ausdrücke. Reinecke ist wie Hiller ein vorzüglicher Klavierspieler und ausgezeichneter Lehrer.

- 5) **Julius Rietz**, geboren 1812 zu Berlin, starb 1877 als General-Musikdirektor zu Dresden. Gediogene Bildung und edle Richtung des Geistes stempelten ihn zu einem echten



A handwritten signature in dark ink, which appears to read 'Julius Rietz'. The signature is written in a cursive style and is positioned below the portrait, under a thin horizontal line.

Künstler. Besonders verdienstlich sind seine sorgfältigen Herausgaben älterer Tonwerke wie Bachs Hohe Messe, Mozarts und Mendelssohns Werke etc.

- 6) **Wilhelm Taubert**, geboren 1811 in Berlin, Schüler von L. Berger, gegenwärtig Oberkapellmeister und Professor an der Akademie daselbst. Er schrieb Opern, Orchester- und Klavierwerke. Grossen Erfolg hatten seine Kinderlieder und seine Musiken zu „Medea“, „Sturm“, „Macbeth“.

- 7) Richard Wüerst, geboren 1824 zu Berlin, lebte daselbst als Musiklehrer und Kritiker; starb 1881. Er schrieb u. a. die Opern „Vineta“, „Faublas“ und die Kantate „der Wasserneck“. Seine Symphonie op. 21 erhielt in Köln den Preis.



Rob. Franz.

Zu der Schule von R. Schumann dürften zu rechnen sein:

- 1) Robert Franz, dessen Name durch ein sonderbares Spiel des Zufalls aus den Vornamen der beiden grössten Liederkomponisten, Robert Schumann und Franz Schubert gebildet ist, wurde 1815 zu Halle geboren. Über seine erste Entwicklungsperiode während der Gymnasialzeit sagt er selbst: „Mozart- und Haydnsche Sonaten, Händelsche

Oratorien und Psalmen konzentrierten meine auseinanderfahrenden Interessen und bildeten einen haltbaren Kern für ein zukünftiges Wachstum. Zwar blieb ich nach wie vor Autodidakt, aber doch jetzt in einer Form, die mich vor einem lächerlichen Ende bewahren musste“. Später (1835—37) studierte er unter Friedrich Schneider zu Dessau, ohne jedoch seine Eigenart zu verläugnen. Nach Halle zurückgekehrt, lernte er Bachs und Schuberts Kompositionen kennen, wodurch ihm eine neue Welt aufging, und die auf ihn den grössten Einfluss übten. Seine ersten Gesangshefte wurden von Schumann, Gade, Liszt und Mendelssohn sehr warm aufgenommen. So schrieb letzterer 1844 über das ihm gewidmete op. 3: „Mögen Sie sehr, sehr viele Werke, ebenso schön gefühlt, ebenso fein ausgeführt, ebenso eigentümlich und so reich an Wohlklang diesem folgen lassen“. Das Eigentümliche der Franzschen Melodien besteht, wie Saran nachweist,¹⁾ darin, dass sie mit dem alten Volksliede und somit auch mit dem alten Kirchenliede verwandt, und dass Text und Melodie aufs engste verschmolzen sind. Seine Formen sind knapp, seine Begleitung sehr reich, ohne schwülstig zu werden. Zu seinen beliebtesten Liedern gehören: Die Schilflieder op. 2, „Nun die Schatten dunkeln“, „Er ist gekommen“, „Die Haide ist braun“, „Gewitternacht“, „O banger Traum“, „Herbstsorge“, „Bitte“, „Stille Sicherheit“, „Willkommen mein Wald“, „Waldfahrt“, „Mailied“, „Widmung“, „Es hat die Rose sich beklagt“, „Mein Schatz ist auf der Wanderschaft“, „Norwegische Frühlingsnacht“, „Herziges Schätzle du“ u. s. w. Nicht minder berühmt ist Franz als Bearbeiter Bachscher und Händelscher Vokalwerke, wobei er eine staunenswerte Feinfühligkeit und Meisterschaft des Satzes bekundet.

- 2) Robert Volkmann, geb. 1815 zu Lommatsch (Sachsen), starb 1882 in Pest, wo er sich seit 1858 dauernd niedergelassen hatte. Er war Schüler von Anacker und K. F. Becker und einer der bedeutendsten Orchester-Komponisten der neueren Zeit. Insbesondere sind zu nennen seine beiden Symphonieen in D moll und B dur; auch schrieb er zahl-

¹⁾ Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied von August Saran, Leipzig, Leuckart. Nicht minder interessant ist die im gleichen Verlage erschienene Broschüre von Franz Liszt über den Meister. (Ursprünglich Aufsätze in der „Neuen Zeitschrift für Musik“.)

reiche und interessante Klavierkompositionen, Cello-Konzert, Kammermusiken und Vokalwerke (Sappho; die Nacht; Messen; Lieder).

- 3) **Joseph Joachim Raff**, geboren 1822 zu Lachen am Züricher See, bekleidete zunächst eine Lehrerstelle, wandte sich aber später unter Liszts Leitung ganz dem Studium der Musik zu. Er wirkte zunächst in Weimar und Wiesbaden und von 1877 bis zu seinem 1882 erfolgten Tode zu Frankfurt a. M. als Direktor des Konservatoriums. Die Zahl seiner bis jetzt im Drucke erschienenen Werke übersteigt die Zahl 200. Berühmt sind seine Symphonieen „Im Walde“ und „Leonore“, so wie sein Oratorium „Weltende, Gericht, neue Welt“, viele Klavier- und Gesangswerke.
- 4) **Woldemar Bargiel**, geboren 1828 zu Berlin, Stiefbruder von Clara Schumann. Seine Kompositionen (Medea-Ouverture, Oktett, 3 Trios, Klavierphantasieen, etc.) sind tief, ernst und originell.
- 5) **Joseph Joachim**, geboren 1831 in Ungarn, ist gegenwärtig Direktor der „Hochschule für Musik“ zu Berlin, als klassischer Violinspieler weltbekannt. Berühmt ist sein sogenanntes „Ungarisches Violin-Konzert“.
- 6) **Adolph Jensen**, 1837 zu Königsberg geboren, war einer der phantasievollsten und zugleich originellsten Klavier- und Liederkomponisten der neueren Zeit. Seine Ausbildung erhielt er durch L. Ehlert und Niels W. Gade, vorzugsweise aber durch Selbststudium und lebte als Lehrer und Dirigent in seiner Vaterstadt, in Posen, Berlin und Graz. Er starb 1879 in Baden-Baden. Von seinen bekannten Werken dürften seine Klavier-Sonate op. 25, die Klavier-Kompositionen op. 3, 8, 37, 38, 44 und 45, der Nonnengesang für Frauenchor, der Liederzyklus „Dolorosa“ und die Liederhefte op. 1, 4, 6 22, 35 zum besten der neueren Litteratur gehören. Besonders beliebt sind von den Liedern: „Lehn' deine Wang“, „Murmeldes Lüftchen“, „Klinge, klinge mein Pandero“, „Am Ufer des Flusses“, „Gaudeamuslieder“ (Bariton), „O lass dich halten, goldne Stunde“, „Margareth vom Thore“, „An der Linde“.

Eine mehr neutrale Stellung nehmen ein:

- 1) **Johannes Brahms**, Dr., geboren am 7. Mai 1833 zu Hamburg, ist einer der bedeutendsten Komponisten der

neueren Zeit, der an Beethovens dritte Periode anknüpft und von dem Schumann prophetisch schrieb: „Wenn er seinen Zauberstab dahin senkt, wo ihm die Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor“. Er ist ein Schüler von Marxsen in Altona, der ihm die



Arif Jensen.

grösste Sorgfalt widmete. Berühmt und beliebt sind viele seiner Lieder: Wiegenlied, Magelonen-Romanzen, „Wie bist du meine Königin“, „Von ewiger Liebe“, „Botschaft“, „Das Veilchen“, „Auf dem See“, „Dein blaues Auge“, „Meine Lieb ist grün wie ein Fliederbusch“ u. s. w. Von hervorragenden grösseren Werken sind zu nennen: Klavier-Trio op. 8, zwei Klavier-Konzerte, Klavier-Quartett und -Quintett op. 26 und 34, die ungarischen Tänze und Walzer für

Klavier, die Liebeslieder für gemischte Stimmen mit Klavierbegleitung, das deutsche Requiem, die drei Symphonieen, das Schicksalslied und die Ouverture über akademische Lieder. Brahms lebt gegenwärtig nur der Komposition und wirkt mitunter auch als ausgezeichneter Klavierspieler. Sein Genius liebt es, grübelnd und verschleiert vor uns zu treten, und daraus erklärt es sich wohl, dass der Kreis seiner Verehrer bis jetzt noch immer ein beschränkter, aber ausgewählter ist.

- 2) **Johann Josef Abert**, geboren 1832 in Böhmen, gegenwärtig Hofkapellmeister zu Stuttgart; Komponist der Opern: „Anna von Landskron“, „König Enzo“, „Astorga“ und „Ekkehard“, sowie der symphonischen Dichtung „Columbus“.
- 3) **Friedrich Kiel**, geboren 1821 zu Puderbach, lebt in Berlin als Professor der Hochschule. Er ist ein bedeutender Kontrapunktist (Schüler von Dehn), und Komponist einer grossen Messe, zweier Requiems, des Oratoriums „Christus“ und vieler Kammermusikwerke.
- 4) **Ed. Lassen**, geboren 1830 zu Kopenhagen, erhielt seine Ausbildung im Konservatorium in Brüssel, das ihn bei seinem Abgange mit dem ersten Preise für Klavierspiel und Komposition auszeichnete. Unter seinen zahlreichen Kompositionen sind besonders die Musiken zu Sophocles „Ödipus auf Kolonos“ und zu Goethes „Faust“, Symphonie in D, sowie zahlreiche Lieder (u. a. „Ich hatte einst ein schönes Vaterland“) hervorzuheben. Er lebt seit 1858 als Hofkapellmeister zu Weimar.
- 5) **Georg Vierling**, geboren 1820 zu Frankenthal (Pfalz), genoss den ersten Unterricht bei seinem auch als Orgelkomponist rühmlichst bekannten Vater Jacob Vierling (geb. 1796, † 1867), setzte seine Studien bei Rinck in Darmstadt, später unter Professor A. B. Marx in Berlin fort, ging 1850 als Organist nach Frankfurt a/O., 1852 als Musikdirektor nach Mainz, kehrte jedoch schon im folgenden Jahre zu ernsterer Thätigkeit zurück. Nachdem er mehrere Gesangvereine, u. a. die Singakademieen von Frankfurt a/O. und Potsdam, zu einer hohen Stufe der Leistungsfähigkeit gebracht hatte, gründete er 1857 den „Bach-Verein“ in Berlin, mit dem er die schwierigsten bis dahin wenig oder gar nicht gekannten Vokalwerke von

Sebastian Bach und Händel gründlich studierte und viele derselben (u. a. die jetzt allgemein berühmte Bachsche Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“) überhaupt zum ersten male öffentlich aufführte. Den ehrenvollen Ruf, an Stelle des 1858 verstorbenen Musikdirektor Mosewius die



Johannes Brahms.

Leitung der von demselben gestifteten Singakademie in Breslau zu übernehmen, lehnte er ab, um sich bald darauf von praktischer Thätigkeit gänzlich zurückzuziehen und, abwechselnd in Süddeutschland (meist in Neuenheim bei Heidelberg) und Berlin lebend, ausschliesslich der Komposition zu widmen. Ein als op. 1 veröffentlichter gemischter Chor „Sonntag am Rhein“ sowie eine Reihe

von Hafis-Liedern, teils für Bass-Solo, teils für Chor, lenkten zuerst die Aufmerksamkeit auf das Kompositionstalent Vierlings, das sich besonders in Gesängen für gemischten Chor glücklich bewährte. Unter seinen Instrumentalwerken haben namentlich die Ouverturen zu „Maria Stuart“ und „Im Frühling“ Beifall gefunden. Seine Hauptwerke sind die beiden weltlichen Oratorien: „Der Raub der Sabinern (1876), und Alarich“ (1880), die „reifen Produkte einer bedeutenden Schaffenskraft, in denen sich Beherrschung der Kunstformen, vollkommene Kenntnis des modernen Orchester- und Chorwesens mit Schönheitssinn und wirklicher musikalischer Begabung verbinden.“ Um die Pflege der Kammer- und Hausmusik erwarb sich Vierling ausser durch eigene Herausgaben (Sonaten, Trio, Quartett) durch meisterhafte Bearbeitungen Haydnscher Symphonien und Quartette sowie Mozartscher Quintette als Duos für Klavier und Violine, ferner Beethovenscher Trios für Klavier und Cello nicht geringe Verdienste.

- 6) Franz von Holstein, geboren 1826 in Braunschweig, bekundete sein bedeutendes dramatisches Talent namentlich durch die Opern: „Der Haideschacht“ „Der Erbe von Morly“ und „Die Hochländer“. Nicht minder geschätzt werden viele seiner Lieder (Trompeter von Säckingen) und Kammerstücke, starb 1877.
- 7) Jos. Rheinberger, geboren 1839 zu Vaduz in Liechtenstein, wirkt als Professor an der Kgl. Musikschule in München. Seine zahlreichen Orchester-, Orgel-, Kammer- und Vokalwerke, unter denen namentlich das Tongemälde „Wallenstein“ Aufsehen erregte, zeugen von grosser formaler Meisterschaft. Er schrieb ausserdem die Oper „Die sieben Raben“ und die Ouverture zu „Der Widerspenstigen Zähmung“; die Legende „Christophorus“, so wie wertvolle Kirchenkompositionen, Sonaten, 2 Klavier-Trios, Streichquartett und Klavierstücke.
- 8) Anton Rubinstein, 1830 zu Wechwotynetz bei Jassy geboren, erregte schon als Knabe durch sein eminentes Klavierspiel allgemeine Bewunderung und ist noch jetzt einer der ausgezeichnetsten Pianisten der Gegenwart. Seine sehr zahlreichen, von bedeutendem Talent zeugenden Kompositionen stehen nicht alle auf gleicher Höhe. Besondere Erwähnung verdienen seine „Ozean-Symphonie“, die Opern: „Kinder der Haide“, „Feramors“, „die Maccabäer“, „Nero“,

„Dämon“, die Oratorien oder geistlichen Opern: „Das verlorene Paradies“, und „Turm zu Babel“, zahlreiche Lieder und Duette, namentlich aber seine 5 Klavierkonzerte (vornehmlich Nr. 4 in D moll) und viele seiner Kammermusikwerke.

- 9) Carl Goldmark, 1832 in Ungarn geboren, begann seine Laufbahn als Geiger, verdankt seine Ausbildung weniger einem geregelten Unterricht als dem eigenen rastlosen



G. Meiring

Fleisse und Studium. 1857 trat er zuerst mit einem Klavier-Konzert als Komponist an die Öffentlichkeit, dem ausser mehreren anderen Kammerstücken eine sehr viel gespielte Suite für Violine und Klavier folgte. Eines durchschlagenden Erfolges hatte sich seine prächtig instrumentierte Sakuntala-Ouverture sowie später (1876) nicht minder die Symphonie (richtiger Orchester-Suite) „Ländliche Hochzeit“ zu erfreuen. Seine grosse Oper „Königin von Saba“ macht seit 1875 die Runde auf allen grösseren Bühnen. Sie gehört zu den wenigen neuern deutschen Opern, welche sich auch in Italien dauernden Eingang verschafft haben.

Vier Nestoren reichten und reichen noch in die neuere Zeit herein:

- 1) **Joh. Karl Gottfried Löwe**, geboren 1796 zu Löbejün bei Halle, genoss den musikalischen Unterricht bei Türk, besuchte die Universität zu Halle und wirkte von 1821 bis 1866 als städtischer Musikdirektor zu Stettin. Er starb 1869 zu Kiel. Ausser 7 Oratorien (darunter die „Zerstörung Jerusalems“, die „7 Schäfer“, „Huss“ und die „eherne Schlange“) und anderen Kirchenkompositionen schrieb er namentlich viele Balladen, deren Grundform, eine Verbindung des Epischen, Lyrischen und Dramatischen, er feststellte. Zu nennen sind insbesondere: „Der Fischer“, „Pilgrim von St. Just“, „Erlkönig“, „der Wirtin Töchterlein“, das „Hochzeitslied“, „nächtliche Heerschau“, die „Glocken zu Speyer“, „Heinrich der Vogler“, „Harald“, „Archibald Douglas“, „Friedericus rex“, „Prinz Eugen“ u. a.
- 2) **Franz Lachner**, geboren 1804 zu Rain (Schwaben), von 1836 bis 1867 Hofkapellmeister zu München. Ausser einer „Preissymphonie“ schrieb er 4 Opern (u. a. Catharina Cornaro) und 2 Oratorien. In neuester Zeit erregten ein „Requiem“ und mehrere „Orchester-Suiten“ grosses Aufsehen und verdienten Beifall.
- 3) **Eduard Grell**, geboren den 6. November 1800 in Berlin. Derselbe war früher Domorganist und Lehrer am „Kirchenmusikinstitut“ daselbst, später Direktor der Singakademie und ist jetzt Professor an der Akademie. Grell ist ein gründlicher Kenner und darum grosser Verehrer der altitalienischen Schule. Dem Studium der Alten verdankt er eine staunenswerte Leichtigkeit und Sauberkeit der Stimmführung. Berühmt ist seine sechzehnstimmige Vokalmesse.
- 4) **Heinrich Dorn**, geboren 1804 zu Königsberg, lebt als pensionierter Hofkapellmeister zu Berlin und ist rühmlichst bekannt als Theoretiker, Opernkomponist („Nibelungen“), Schriftsteller und Kritiker. Lehrer von Robert Schumann und Richard Wagner.

Die beiden grössten dramatischen Talente der Neuzeit sind **Giacomo Meyerbeer** und **Richard Wagner**.

Der erstere, einer reichen jüdischen Familie Berlins entsprossen (1791), studierte bei Abbé Vogler, lebte lange Zeit in Italien, schrieb dort viele Opern in Rossinischer Manier, bis sich sein

eigener Stil herausarbeitete, welcher aus einer Kombination der italienischen, deutschen und französischen Schreibart besteht. Seine Hauptwerke sind: „Robert der Teufel“, „Hugenotten“ und „Der Prophet“. Später erschienen noch: „Das Feldlager in Schlesien“, „Dinorah“ und „Die Afrikanerin“. Er starb am 2. Mai 1864 zu Paris. Biographien von Mendel und Schucht.

Richard Wagner wurde den 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren. Zur Musik fühlte er sich in der Jugend wenig hingezogen, so dass er das Klavierspiel aufgeben musste, weil ihm die Überwindung der technischen Schwierigkeit das Interesse daran beeinträchtigte, ganz im Gegensatze zu den Komponisten der neueren Zeit, die fast alle Meister dieses Instrumentes sind. Desto eifriger beschäftigte er sich mit Dichtkunst. Erst Webers „Freischütz“ und Beethovens Musik zu „Egmont“ weckten seinen musikalischen Genius, so dass er sich entschloss, ganz der Musik zu leben und als Dichter-Komponist zu wirken. Seine theoretischen Studien machte er bei Heinrich Dorn, der damals in Leipzig weilte und zwar mit solchem Erfolge, dass er bereits 1833 mit einer Symphonie und einer Ouvertüre in einem Gewandhaus-Konzerte auftreten konnte. Nachdem er als Kapellmeister zu Magdeburg, Königsberg und Riga gewirkt und mehrere Opern ohne Erfolg zur Aufführung gebracht hatte, beschloss er eine grosse Oper zu komponieren. Es war dies „Rienzi, der letzte Tribun“, mit welcher er 1839 nach Paris reiste, um sie der dortigen Oper anzubieten. Enttäuschung und bittere Not waren sein Erfolg. 1842 kehrte er nach Deutschland zurück, wo sein „Rienzi“ und sein „Fliegender Holländer“ Aufnahme gefunden hatten; ersterer zu Dresden, letzterer zu Berlin. Im folgenden Jahre wurde er am Hoftheater zu Dresden als Kapellmeister angestellt. Hätte er sich entschliessen können, in dem bisherigen Gleise fortzuarbeiten und den bestehenden Verhältnissen Rechnung zu tragen, so wäre nun seine äussere Existenz gesichert gewesen. Allein er wollte die erkannten Missstände, den Schlendrian bei der Oper beseitigen, und so kam es, dass sein „Tannhäuser“ (1845) heftige Opposition hervorrief und sein „Lohengrin“ (1847)¹⁾ keine Annahme fand. Durch diese Verhältnisse heftig verbittert, schloss er sich der Bewegungspartei an, musste 1849 flüchten, wurde steckbrieflich verfolgt und liess sich in Zürich nieder, wo er sich neben Komposition mit schriftstellerischen Arbeiten beschäftigte. Seine dort geschaffenen Hauptwerke sind: „Das Kunstwerk der

¹⁾ Derselbe wurde erst 1850 durch Franz Liszt in Weimar aufgeführt.

Zukunft“ (1850) und „Oper und Drama“ (1851). Indesen Werken geht er von der Ansicht aus, dass die bisherige Oper ein Irrtum sei, da in dieser die Musik als Zweck und nicht als Ausdrucksmittel betrachtet und benutzt wird. Nur durch die Einheit der Poesie und der Musik könne das Musikdrama zur



Richard Wagner

Vollendung geführt werden; sowohl die Musik als auch die Poesie müsse im Interesse des Ganzen etwas von ihrer Eigenart opfern. Diese Grundsätze waren, wie wir bereits wissen, keineswegs neu, wurden aber hier schärfer und einschneidender behandelt. Da gleichzeitig die bestehenden Opernverhältnisse schonungslos bloss gelegt wurden, so erwarben ihm diese Arbeiten viele Feinde. Diese Gegnerschaft übertrug sich nun auch auf die Oper „Tristan und Isolde“, in welcher die genannten Grundsätze entschiedener als in „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ zur Durchführung kamen. Im

Jahre 1864 berief ihn König Ludwig II. nach München, wo seine Werke in prachtvoller Ausstattung und mit den besten Kräften zur Aufführung gelangten. Auch hier war seines Bleibens nicht lange. Er verliess München und siedelte sich bei Luzern an, wo er seine „Meistersinger“ vollendete. Endlich liess er sich in Bayreuth nieder, wo er in einem eigens zu diesem Zweck erbauten Theatergebäude seine Nibelungen-Tetralogie („Walküre“, „Siegfried“, „Götterdämmerung“ und das Vorspiel „Rheingold“) mit den besten Kräften Deutschlands zur gelungenen Aufführung brachte. Sein letztes Werk, das Weihefestspiel „Parsifal“, wurde 1882, 1883 und 1884 zu Bayreuth mit durchschlagendem Erfolge aufgeführt. Er starb am 13. Februar 1883 zu Venedig.

Das Auftreten Wagners und der „neudeutschen Schule“ hat heftige Fehden hervorgerufen, worauf jedoch an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden kann.

Jedenfalls muss man Wagner eine bewunderungswürdige Thatkraft, eiserne Konsequenz und eine epochemachende Begabung zuerkennen.

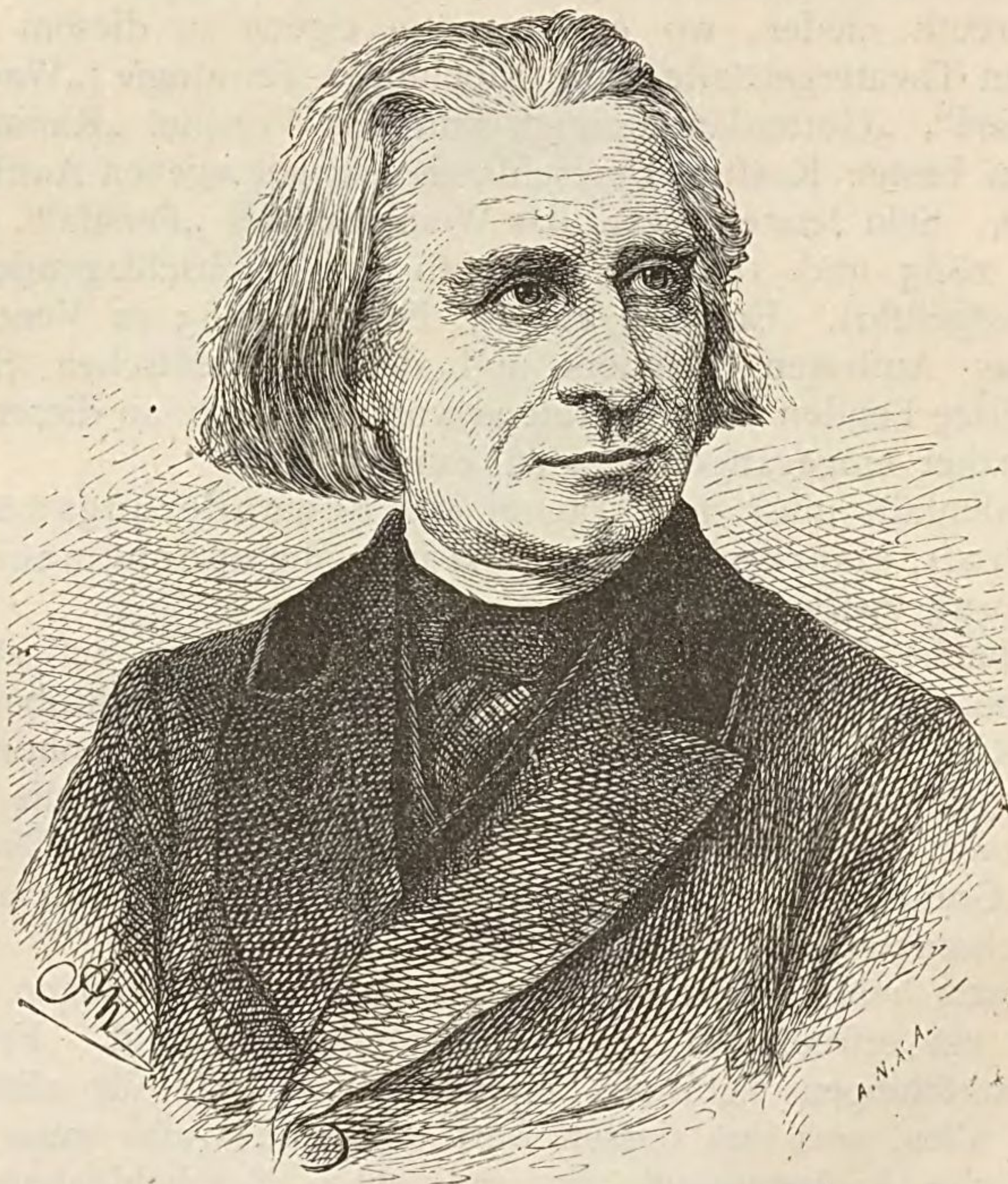
Gleiche Richtung in der Musik, wenn auch auf anderen Gebieten, verfolgt Franz Liszt, geboren den 22. Oktober 1811 in Raiding bei Ödenburg. Berühmt sind seine „symphonischen Dichtungen“ (namentlich Festklänge, Ideale, Tasso), die Faust-Symphonie, die Oratorien „Die heilige Elisabeth“ und „Christus“, seine „Graner Messe“ und seine Klavier-Werke, die an anderer Stelle charakterisiert werden sollen.

Liszts hehre Künstlergestalt gewährt in dem heutigen Parteitreiben ein erfreuliches und wohlthuendes Lichtbild. Frei von dem landläufigen Egoismus interessiert er sich für alles und fördert alles, was ihm dessen wert erscheint,¹⁾ und weiss durch persönliche Liebenswürdigkeit und echte Bescheidenheit alles um sich her zu bezaubern. Sein eminenter Geist beherrscht alle Kreise, welche er betritt.

Neben Wagner und Liszt ist als dritter bahnbrechender Feuergeist Hector Berlioz (spr. Berljos) zu nennen. Derselbe wurde den 11. Dezember 1803 zu Côte-Saint-André als Sohn eines Arztes geboren. Gegen den Willen seines Vaters, der ihn zum Arzte bestimmt hatte, studierte er zu Paris Musik und wirkte, um sich das Leben zu fristen, auch als Chorist in der Oper mit. Im Jahre 1830 erhielt er vom Konservatorium den Preis für

¹⁾ Vergl. seine Schriften über Chopin, Wagner, Robert Franz, sein Interesse für den „Cäcilien-Verein“, seine Teilnahme an aufstrebenden Talenten etc.

eine Kantate, wodurch ihm für fünf Jahre jährlich 3000 Fr. zugesichert wurden, womit jedoch die Verpflichtung verknüpft war, in Italien musikalische Studien zu machen. Hier traf er mit Mendelssohn zusammen. Später lebte er fast ausschliesslich



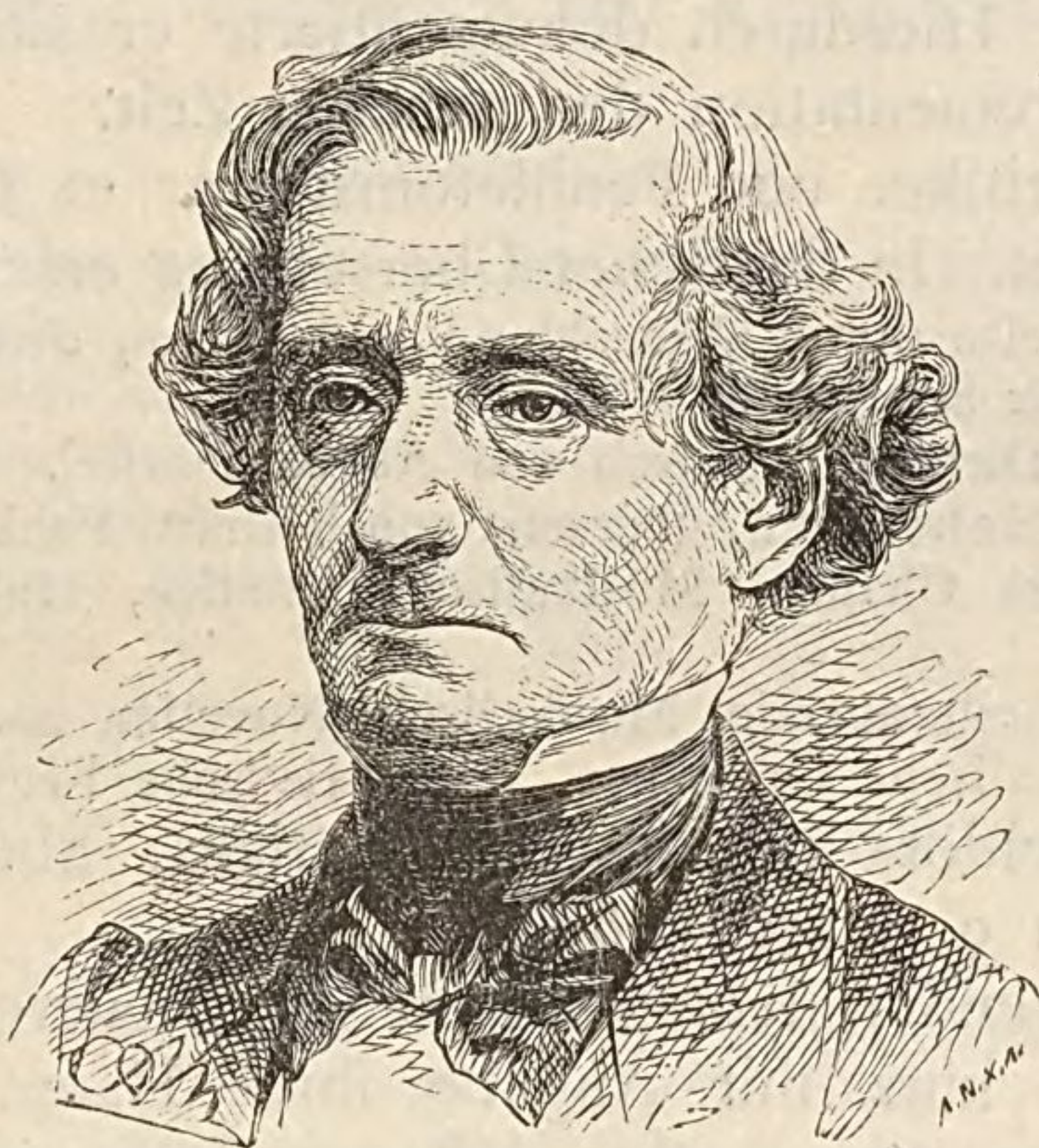
H. Berlioz

zu Paris. Seine Hauptwerke sind: die Symphonie fantastique, die Harold-Symphonie (1834), das Requiem (1837), die Oper Benvenuto Cellini (1838), Romeo und Julie, dramatische Symphonie mit Chören (1839), Fausts Verdammnis (1846) und das Oratorium „Die Kindheit des Herrn“ (1854).

Seine Werke erwarben sich begeisterte Anhänger, aber auch erbitterte Gegner. Berlioz war eine exzentrische, vulkanische

Natur. „Ich will,“ schreibt er, „dass die Musik mich in Fieber versetzt, dass sie meine Nerven erschüttert.“ Und an anderer Stelle: „Die vorherrschenden Eigenschaften meiner Musik sind der leidenschaftliche Ausdruck, das innere Feuer, der rhythmische Zug, das Ungewöhnliche, Überraschende.“ Sein Stil war demgemäss pikant, geistreich, packend, aber nicht selten auch formlos.

Zur Aufführung seiner Werke brauchte er ein wahrhaft riesiges Orchester, so benutzte er z. B. bei der Aufführung seines



Hector Berlioz

Requiems (1840) 6 kleine Flöten in Es, 6 Terzflöten in F, 10 kleine Clarinetten in Es, 18 Clarinetten in B, 8 Oboen, 8 Hörner in C, 8 dergleichen in G und 8 in D, 10 Trompeten in F, 9 dergleichen in B, 10 Cornets in H, 12 Alt- und Tenorposaunen, Bassposaune, 1 Soloposaune, 16 Fagotts, 6 Ophikleiden in B, 8 dergleichen in C, 6 Wirbeltrommeln, 12 gewöhnliche Trommeln mit Überzug, 6 grosse Trommeln, 10 Paar Becken, 4 Schellenbäume, 2 Tamtams.

Die bereits durch Bach und Beethoven u. a. angebahnte Programmmusik wurde von ihm in grösserem Masse zur Anwendung gebracht. Sein Hauptverdienst bestand aber darin, dass er die moderne Instrumentationskunst ausbildete. Von der Natur mit feinem Sinn für das Dynamische beanlagt

und durch eifriges Studium der Partituren von Gluck, Beethoven, Weber und Spontini bildete er sich zum „Virtuosen auf dem Orchester“ aus, wie R. Schumann sich ausdrückt. Er selbst sagt darüber: „Das aufmerksame Vergleichen der hervorgebrachten Wirkung und des angewandten Mittels liess mich das geheime Band finden, das den musikalischen Ausdruck mit der besonderen Kunst der Instrumentation verbindet, aber niemand hatte mich auf diesen Weg gewiesen.“ Die Resultate seiner Studien und Erfahrungen legte er in dem Werke „Instrumentationslehre“ (1844) nieder.¹⁾ Hierdurch dokumentierte er sich als genialsten Meister der Instrumentation der neueren Zeit.

Auch als Kritiker und Feuilletonist war er fortgesetzt thätig und sehr geschätzt. In deutscher Übersetzung erschienen von ihm:

Musikalische Reise durch Deutschland und Italien, deutsch von Lobe und Gathy. Leipzig, Jul. Schuberth.

Der Orchester-Dirigent, deutsch von Alfred Dörffel. Leipzig, Leuckart.

Gesammelte Schriften, übersetzt von Richard Pohl. Leipzig, Leuckart.

Bd. I.: A. Travers Chants. Musikalische Studien, Huldigungen, Einfälle und Kritiken.

Bd. II. III.: Orchesterabende. Musikalische Novellen und Genrebilder.

Bd. IV.: Musikalische Grotesken. Humoristische Feuilletons.

Berlioz beschloss sein rastlos thätiges, aber selten befriedigtes Leben am 9. März 1869.

Von bedeutenden Komponisten der neueren und neuesten Zeit seien noch kurz mit Angabe ihrer Hauptwerke erwähnt: **G. A. Lortzing**, 1803—1851 („Zar und Zimmermann“, „Wildschütz“); **Viktor Nessler**, geboren 1841 („Rattenfänger von Hameln“, „Trompeter von Säckingen“); **Otto Nikolai**, 1810—1849 („Die lustigen Weiber von Windsor“); **Fr. v. Flotow**, geb. 1812 („Stradella“, „Martha“); **Aug. Klughardt**, geb. 1847 (Opern: „Iwein“, „Gudrun“); **Heinrich Hofmann**, geb. 1842 („Schöne Melusine“, „Armin“, „Aennchen von Tharau“); **Ignaz Brüll** („Goldnes Kreuz“); **Hermann Götz**, 1840—1876 („Der Widerspenstigen Zähmung“); **Edmund Kretzschmer**, geb. 1830 („Folkunger“, „Heinrich der Löwe“); **Jos. Huber**, geb. 1837 („Rose von Libanon“, „Irene“); ferner der Böhme **Anton Dvořak** (spr. Dworschak), geb. 1841 (Slavische Tänze und Rhapsodie, Serenade, böhmische Opern); die Franzosen: **Felicien David**, geb. 1810 („Die Wüste“); **Jules Massenet** (spr. Massnä), geb. 1842 („Herodias“); **Georges Bizet** (spr. Bisä), geb. 1838, † 1875 (Oper: „Carmen“, Musik zu Daudets Drama: „L'Arlésienne“); **Ambr. Thomas** (spr. Toma), geb. 1811 („Mignon“, „Hamlet“); **Leo**

¹⁾ Deutsch von Alfr. Dörffel. Leipzig, Peters.

Delibes (spr. Dölihnb), geb. 1836 („Coppelia“); Camillo Saint-Saëns (spr. Czängszan), geb. 1835 (die symphonischen Dichtungen: „Totentanz“, „Hercules“, „Phaëton“, die Opern: „Samson und Dalila“ und „Henry VIII.“, Klavier-Trio, -Quartett und -Konzerte); die Skandinavier: Edvard Grieg, geb. 1843 (Klavierkonzert, Violinsonaten); Joh. Svendsen, geb. 1840 (Symphonieen etc. und Kammermusik); der Russe: Peter Tschaïkowsky, geb. 1846, vertritt das spezifisch-russische Element (Opern, Symphonieen und viele Klavierstücke); die Italiener: Guiseppe Verdi, geb. 1813 („Aida“, „Requiem“) und Arrigo Boito, geb. 1842 („Mefistofele“).

Litteratur:

Ambros, A., Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. Leipzig, Matthes.

Ambros, „Bunte Blätter“, Skizzen und Studien. 2 Bde. Leipzig, Leuckart.

Ambros, Robert Franz, eine Studie. Leipzig, Leuckart.

Becker, C. F., Die Tonkünstler des 19. Jahrhunderts. Leipzig, Kössling.

Deiters, Johannes Brahms. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Ehlert, L., Briefe über Musik. Berlin, Guttentag.

Ehrlich, H., Die Musik-Ästhetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart. Leipzig, Leuckart.

Glasenapp, C. Fr., Rich. Wagners Leben und Wirken. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Gumprecht, Otto, Musikalische Charakterbilder. Leipzig, Hässel; Richard Wagner und sein Bühnenfestspiel. Leipzig, Leuckart.

Hanslick, Eduard, Die moderne Oper. Berlin, 1875.

Hanslick, Ed., „Vom Musikalisch-Schönen. Leipzig, Barth.

Hanslick, Ed., Aus dem Konzertsale. Wien, Braumüller.

Hanslick, Ed., Geschichte des Konzertwesens in Wien. Wien, Braumüller.

Hiller, Ferd., Aus dem Tonleben unserer Zeit. Leipzig, 2 Bde. bei Hermann Mendelssohn; Neue Folge bei Leuckart.

Hüffer, Fr., Rich. Wagner und die Musik der Zukunft. Leipzig, Leuckart.

Karasowki, Mor., Friedrich Chopin, sein Leben, seine Werke und Briefe. Dresden, F. Ries.

Köhler, Louis, Joh. Brahms und seine Stellung in der Musikgeschichte. Hannover, Simon.

La Mara (Marie Lipsius) Musikalische Studienköpfe. Leipzig, Schmidt & Günther. 1. Bd.: Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Liszt, Chopin; 2. Bd.: Cherubini, Spontini, Rossini, Boieldieu, Berlioz; 3. Bd.: Moscheles, F. David, Henselt, R. Franz, A. Rubinstein, J. Brahms; 4. Bd.: Die Klassiker; 5. Bd.: Die Frauen im Tonleben der Gegenwart. 4. und 5. Bd. Breitkopf & Härtel.

Liszt, Fr., Über Wagners Tannhäuser und Lohengrin. Köln.

Liszt, Fr., Über Chopin. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Liszt, Fr., Robert Franz. Leipzig, Leuckart.

Löwe, Karl, Selbstbiographie, herausg. v. K. H. Bitter. Berlin, Müller.

Marx, A. B., Die Musik des 19. Jahrhunderts. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Naumann, Emil, Deutsche Tondichter von Bach bis auf die Gegenwart. Berlin, Oppenheim.

Naumann, Emil, Italienische Tondichter, von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin, Oppenheim.

Nohl, L., Das moderne Musikdrama. Wien, Prohaska

Ramann, Lina, Fr. Liszt als Künstler und Mensch. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Reissmann, Aug., „Die Hausmusik“. In ihrer Organisation und kulturgeschichtlichen Bedeutung dargestellt. Berlin, Oppenheim.

Reissmann, August. Von Bach bis Wagner. Berlin, Guttentag.

Reissmann, August. Musiker-Biographien: Joh. Seb. Bach, Händel, Jos. Haydn, Franz Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann. Berlin, Guttentag.

Riehl, Musikalische Charakterköpfe. 3 Bde. Stuttgart, Cotta.

Saran, August, Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied. Leipzig, Leuckart.

Schucht, Chopin und seine Werke. Leipzig, Kahnt.

Schucht, Biographie von Meyerbeer. Leipzig, Matthes.

Tappert, W., Musik und musikalische Erziehung.

Wagner, R., Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig, E. W. Fritsch. 9 Bände.



§ 18. Die Musikpflege der Gegenwart.

Überschauen wir die Entwicklungsperioden der Musikgeschichte, so erblicken wir als Marksteine: Gregor den Grossen für den liturgischen Choral, Palestrina und Orlando Lasso für die Kirchenmusik, Händel und Bach für die Kantate und das Oratorium sowie für die Fuge, Haydn, Mozart und Beethoven für die Instrumentalmusik und die Oper. Gegenüber der Thatsache, dass seit Beethoven noch kein ebenbürtiges Genie erstand, hört man wohl die kleinmütige Frage aufstellen, ob jetzt noch ein Fortschritt zu hoffen sei? Nun, Fortschritte sind in der That schon gemacht worden (wenn auch nur in untergeordneten Zweigen der Musik), wie unter § 15 nachgewiesen wurde. Bedeutende Fortschritte sind überdies gemacht worden in betreff der Behandlung der Instrumente, insbesondere des Piano und in betreff der Kunst des Instrumentierens und somit der Farbengebung. Erwägt man ferner, dass epochemachende Genies verhältnismässig nur selten erscheinen, dann aber die Nachwelt auf lange Zeit beherrschen; bringt man weiter in Anschlag, dass die Bestrebungen der Talente nicht für die Kunst verloren gehen,

indem diese gleichsam das Ackerfeld bearbeiten, in welches ein Grösserer das Samenkorn der neuen Zeit hineinlegt: so erscheint obige Frage unmotiviert. In dieser Meinung werden wir bestärkt, wenn wir die Pflege der Kunst in gegenwärtiger Zeit ins Auge fassen, was in Folgendem in einigen flüchtigen Zügen geschehen soll.

Zunächst muss konstatiert werden, dass die Hauptträger der Virtuosität (Piano: Hans von Bülow, Clara Schumann, Saint-Saëns, Anton Rubinstein; Violine: Joachim, Wilhelmy, Pablo de Sarasate, Leopold Auer, Emil Sauret, Edmund Singer; Cello: Karl Davidoff, David Popper, Friedrich und Leopold Grützmacher, Julius Klengel, Adolph Fischer; Quartettspiel: Joseph Joachim, Jos. Heltmesberger, Adolf Brodsky, Robert Heckmann; Liedergesang: Jul. Stockhausen, Eugen Gura, Georg Henschel, Gustav Walter u. a.) die Fertigkeit nicht als Endzweck betrachten, dass sie vielmehr dieselbe benutzen, um die vorhandenen Meisterwerke in vollkommenster Form zur Ausführung zu bringen. Darum enthalten ihre Konzert-Programme die Namen aller grossen Meister.

Gleichen Ruhm erwerben sich die grossen Gesangsinstitute und Orchester-Vereine unserer Hauptstädte, welchem Beispiele auch die Vereine mittlerer und kleiner Städte mehr oder weniger folgen. Jene grossen Kunstinstitute verfolgen ihre Zwecke mit einer Hingabe und einem sittlichen Ernste, dass sie als treue Hüter des „Ewigschönen in der Kunst“ unsere grösste Hochachtung und Anerkennung verdienen.

Eine eigentümliche Erscheinung der neueren Zeit bilden ohne Zweifel die Musik- und Gesangsfeste. Wie zur Zeit der Minnesänger im südlichen Deutschland die Sangeslust besonders stark hervortrat, so zeichnen sich auch heute die rheinischen Musikfeste durch Glanz und Gedicgenheit aus.¹⁾ Zu diesen Festen, die gewöhnlich drei Tage dauern und in der Aufführung einer grösseren Chorkomposition (Beethoven, Mendelssohn, Händel, Bach), einem Orchester-Konzerte und einem Künstlerkonzerte bestehen, werden die gefeiertsten Dirigenten und Solisten eingeladen. Zu nennen sind hier auch die glanzvollen Aufführungen, welche der deutsche „Tonkünstlerverein“ veranstaltet, wobei Werke von neueren Komponisten berücksichtigt werden.

¹⁾ Das 58. niederrheinische Musikfest fand zu Pfingsten 1881 zu Düsseldorf unter Leitung von Niels W. Gade statt. — In Norddeutschland haben die Musikfeste von Schleswig-Holstein einen guten Ruf. Auch in Schlesien haben sich die Musikfeste unter Protektorat des Grafen von Hochberg eingebürgert.

Ein nicht zu unterschätzender Faktor der Musikbestrebungen unserer Zeit sind ferner die Männergesangsvereine und ihre Feste. Es ist in manchen Kreisen Sitte geworden, auf dieselben mit einer gewissen Geringschätzung herabzusehen oder sie ganz zu ignorieren, und leider muss man gestehen, dass dieses nicht immer ohne allen Grund geschieht. Dreierlei hat man nicht selten zu beklagen: schlechten, weichlichen Geschmack, zu grosses Wertlegen auf blosser Äusserlichkeiten und geringen Eifer für die Sache. Man beseitigte diese Klagen, wähle insbesondere gediegene Werke von Mendelssohn, Julius Rietz, Ferd. Hiller, Niels W. Gade, Max Bruch, Georg Vierling, F. Gust. Jansen, W. H. Veit, Johann Herbeck, Bernh. Klein, Ed. Grell, Heinrich Marschner, Robert Schumann, Julius Dürner, C. Kreuzer, C. M. v. Weber, Moritz Hauptmann, Franz und Vinzenz Lachner, Joseph Rheinberger, Eduard Tauwitz und ähnliche, schenke dem Volksliede (treffliche Sammlungen existieren von Silcher und Erk) eine besondere Pflege, und diese Vereine tragen musikalische Bildung in Kreise hinein, in welche jene grösseren Institute nicht dringen können. Eines vorzüglichen Rufes erfreuen sich der Wiener und Kölner Gesangsverein, ebenso die Dresdner Liedertafel und der Pauliner-Gesangsverein zu Leipzig unter Leitung seines trefflichen Dirigenten Professor Dr. Hermann Langer.

Ausser den bisher erwähnten Vereinen muss hier noch auf den „allgemeinen deutschen Cäcilien-Verein“ hingewiesen werden, der im Jahre 1867 durch den genialen Priester Dr. Franz Witt¹⁾ zu Regensburg gegründet wurde, heute seine Mitglieder nach Tausenden zählt und über ganz Deutschland, einen Teil der

¹⁾ Witt Franz, geb. den 9. Februar 1834 zu Walderbach in der Oberpfalz (Bayern), empfing den ersten Musikunterricht von seinem Vater, der Schullehrer und Chorregent war. Im Oktober 1842 trat er in das königliche Studien- und Musikseminar zu St. Emmeran in Regensburg als Singknabe und vollendete da mit Auszeichnung seine Gymnasial- und theologischen Studien. Während dieser Zeit bildete er sich in der Musik unter Schrems und J. G. Mettenleiter und war besonders von 1852—56 bei Aufführung der grossen Werke Palestrinas und der Meister des 16. Jahrhunderts mit thätig. Er wurde 1856 zum Priester geweiht, war zunächst auf dem Lande und von 1859 an in Regensburg als Prediger und Lehrer des Chorals und der Musik am Priesterseminar thätig. 1867 übernahm er die Stelle eines Inspektors am Studienseminar zu St. Emmeran, legte dieselbe 1869 freiwillig nieder und wurde 1870 auf ein Jahr Domkapellmeister zu Eichstätt. 1873 erhielt er die Pfarrei Schatzhofen, wohnt aber mit dem Titel „Kanonikus“ seit 1875 wegen Kränklichkeit in Landshut, blos mit der Redaktion seiner „Fliegenden Blätter“ (1. Jahrg. 1866) und „Musica sacra“ (1. Jahrg. 1868), so wie mit der Leitung des Cäcilien-Vereins und mit Komposition beschäftigt.

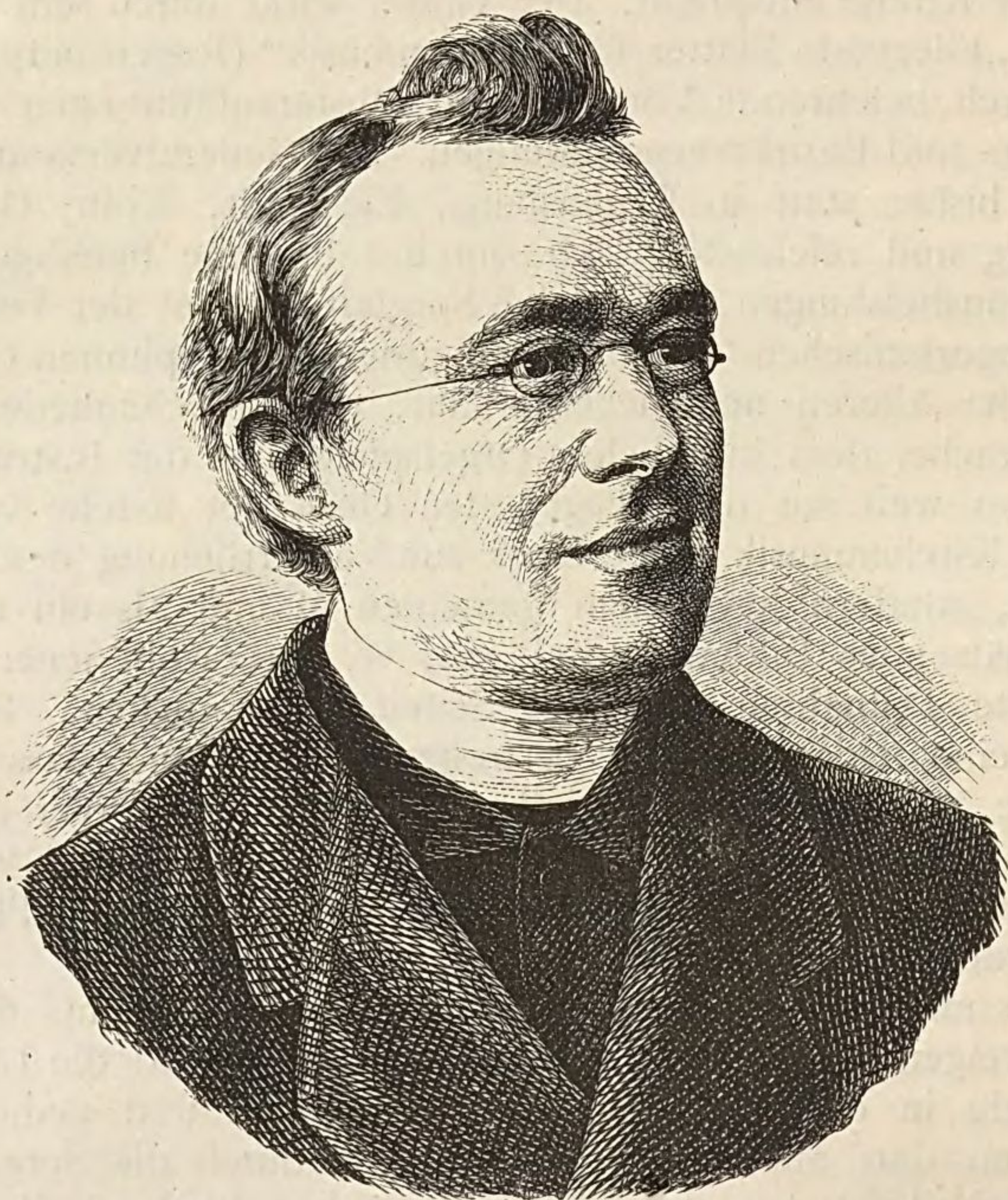
Schweiz und Österreich verbreitet ist, während er gegenwärtig auch im deutschredenden Teile von Amerika Wurzeln fasst. Sein Zweck ist, die Kirchenmusik, welche zu Anfang dieses Jahrhunderts in tiefen Verfall geriet, in würdiger Weise wiederherzustellen, so dass sie sowohl den Anforderungen der Kunst als auch der Kirche entspricht. Der Verein wirkt durch sein Vereinsorgan: „Fliegende Blätter für Kirchenmusik“ (Regensburg, Pustet) und durch belehrende Vorträge und Musteraufführungen bei den Diözesan- und Bezirksversammlungen. Die Generalversammlungen fanden bisher statt in Regensburg, Eichstätt, Köln, Graz und Augsburg und zeichneten sich durch zahlreiche Beteiligung und hohe Kunstleistungen aus. Seine Sorgfalt wendet der Verein zu: dem gregorianischen Chorale, der figurierten polyphonen Gesangsmusik der älteren und neueren Zeit, dem Kirchenliede in der Volkssprache, dem kirchlichen Orgelspiele und der Instrumentalmusik, so weit sie nicht gegen den Geist der Kirche verstösst. Da die Kirchenmusik nicht bloss zur Verherrlichung des Gottesdienstes, sondern auch dem gemeinen Manne als ein nicht zu unterschätzendes Bildungsmittel gilt, so darf wohl jener Verein die regste Teilnahme von allen Seiten beanspruchen. Bis jetzt war es eine leider nicht zu bestreitende Thatsache, dass für die weltliche Musik keine materiellen und geistigen Opfer gescheut wurden, während die Kirchenmusik das Aschenbrödel war, der man wohl eine scharfe Kritik, aber keine liebevolle Pflege zu teil werden liess.

Die methodische Behandlung des Musikunterrichts findet in allen Zweigen emsige und tüchtige Bearbeiter, und die Litteratur ist gerade in diesem Felde eine sehr reiche und gediegene.¹⁾ Übersehen darf auch nicht werden, wie durch die Sorgfalt der hohen Schulbehörden das geistliche und weltliche Volkslied in den Schulen gepflegt wird. Gleiche Sorgfalt erblicken wir in der

¹⁾ Hier wären u. a. zu nennen:

- a) in der Kompositionslehre: die Werke von A. B. Marx, A. André, S. W. Dehn, M. Hauptmann, Lobe, Weitzmann, Sechter und H. Beller mann;
- b) in der Ästhetik: Hanslick, „Vom Musikalisch-Schönen“; Ambros, „Die Grenzen der Musik“; Ehrlich, „Die Musik-Ästhetik in ihrer Entwicklung“.
- c) für Gesang: die Werke von Sieber, Schwarz, Fr. Wieck und Jul. Stockhausen.
- d) für Klavier: die Werke von Fr. Wieck, A. Kullack, L. Köhler, Julius Knorr, H. Ehrlich u. s. w. Inbezug auf die Tonmessung sei auf das Werk von Helmholtz „Die Lehre von den Tonempfindungen“ und von Zamminer „Die Musik und Musik-Instrumente“, Giessen, Ricker, hingewiesen.

Bestimmung des preussischen Ministeriums, dass in den Lehrerseminarien auch Musikgeschichte gelehrt werden soll. Die Kenntnis derselben ist durchaus notwendig, um den Zusammenhang der Thatsachen begreifen und unsere heutige Musik schätzen zu lernen.



Dr. F. H. H.

Als musikalische Fachschulen wirken u. a. mit Erfolg die Konservatorien zu Leipzig, Wien, Prag, Köln, Dresden, Stuttgart, München, Würzburg und Augsburg; in Berlin insbesondere die „Hochschule“ unter Jos. Joachim, die „Akademie“ unter E. Grell, das „Kirchenmusikinstitut“ unter Haupt, und die Privatanstalten von Stern, Kullak, X. Scharwenka u. v. a.

An diesem Tagewerke arbeiten rüstig mit verschiedene Zeitschriften: die von Robert Schumann gegründete „Neue Zeitschrift

für Musik“ (Leipzig, Kahnt), „Signale“ (Leipzig, Bartholf Senff), „Musikalisches Wochenblatt“ (Leipzig, E. W. Fritzsche), „Neue Berliner Musikzeitung“ (Berlin, Bote & Bock), „Allgemeine deutsche Musikzeitung“, herausgegeben von Otto Lessmann (Charlottenburg), „Der Klavierlehrer“ von E. Breslaur (Berlin, Peisers Verlag), „Neue Musikzeitung“ (Köln, Tonger), „Schweizerische Musikzeitung“ (Zürich, Gebr. Hug), „Die Tonkunst“ von Wangemann (A. Frantz), „Bayreuther Blätter“ von H. von Wolzogen (Bayreuther Patronatsverein), „Deutsche Musikerzeitung“ (Berlin), „Die Lyra“, herausgegeben von A. A. Naaff (Wien), „Deutsche Kunst- und Musikzeitung“ von Joh. Kiebeck (Wien), „Wiener Signale“ (Wien, J. Kugel); speziell für Kirchenmusik: „Musica sacra“ und „Fliegende Blätter“, herausgegeben von Fr. Witt (Regensburg, Pustet), „Gregoriusblatt“ (Aachen, Jacobi & Co.), „Der Kirchenchor“, herausgegeben von Fr. Jos. Battlogg in Gurtis (Vorarlberg), „Der Chorwächter“, herausgegeben von Stehle (St. Gallen), „Wiener Blätter für Kirchenmusik“ (Wien), „Cäcilia“, herausgegeben von J. Singenberger (New-York, Pustet); ferner: „Urania“ (Erfurt, Körner'sche Buchhandlung) und „Euterpe“ (Leipzig, Merseburger).

Ausserordentlich billige und dabei meist sehr sorgfältig redigierte Ausgaben unserer Klassiker¹⁾ verbreiten musikalische Kenntnisse in immer weiteren Kreisen, so dass die Musik heute auf breiter Grundlage ruht, während sie früher nur von wenigen Bevorzugten gepflegt wurde.

Sehr erfreulich ist endlich noch der Aufschwung, den die Geschichtsforschung in neuerer Zeit nahm. Nachdem J. N. Forkel in 2 Quartbänden (1788 und 1801) die Musikgeschichte bis ins 15. Jahrhundert fortgeführt und Thibaut (Reinheit der Tonkunst, 1826) in beredter Weise auf die Wichtigkeit des Studiums der

¹⁾ Unter „Klassikern“ verstehen wir in der Regel Werke von Komponisten ersten Ranges. Die Bezeichnung hat ihren Ursprung darin, dass im römischen Altertume unter „Classici“ diejenigen Bürger verstanden wurden, welche zur ersten Vermögensklasse gehörten. In einem anderen Sinne bildet „klassisch“ den Gegensatz zu „romantisch“. Die sogenannte „klassische“ Musik schildert in naiver Weise in sich befriedigende Seelenzustände. Die „romantische“ Musik dagegen hat ein gewisses Unbefriedigtsein und das Streben und Sehnen nach ausser uns liegenden Idealen zur Voraussetzung. In diesem Sinne sind z. B. Händel, Haydn und Mozart „Klassiker“, Seb. Bach, Beethoven, Schubert, Schumann u. s. w. „Romantiker“. Diese Bedeutung des Wortes erklärt sich aus dem Umstande, dass den Griechen und Römern, welche mehr nach aussen als nach innen lebten, die romantische Geistesrichtung der Nordländer fremd war.

Geschichte hingewiesen hatte, erschien 1834 die vollständige Musikgeschichte vom Hofrat R. G. Kiesewetter. Daran schloss sich eine Reihe Editionen, durch welche die musikalischen Werke der Vorzeit jedem zugänglich gemacht wurden. Es seien hier u. a. nur erwähnt die Ausgaben von Rochlitz, Proske, de Witt, Fr. Commer, Dehn, Fr. Becker, Dr. Otto Kade und Coussemaker. Gleichzeitig erschienen eine Reihe Werke über einzelne Zweige der Kunstgeschichte. So schrieben von Winterfeld, H. Hoffmann, Ph. Wackernagel, Koch, Döring, K. S. Meister, Otto Kade u. a. über das deutsche Kirchenlied, Schubiger über die St. Gallener Sängerschule, Schelle über die sixtinische Kapelle, O. Lindner und Ed. Hanslick über die Oper, H. Bellermand über die Mensuralnoten, Fr. Bellermand über die griechischen Tonarten, F. A. Gevaert und Rudolf Westphal über griechische Musik, Reissmann über das Lied; besondere Zeitschriften (Eitners Monatshefte, Chrysanders Jahrbücher) verfolgen gleiche Zwecke. Als fördernde Bausteine müssen auch die Biographien von Händel (Chrysander), Mozart (Jahn), Haydn (Pohl), Beethoven (Marx, Thayer), Bach (Spitta), Weber (Jähns) bezeichnet werden. Alle diese Einzelbestrebungen suchte A. W. Ambros in seinem grossartig angelegten Geschichtswerke „Geschichte der Musik,“ zweite verbesserte Auflage, Bd. I—IV, 1879 bis 1881, Leipzig, Leuckart, als Ganzes zusammen zu fassen. Leider hat den genialen Mann ein frühzeitiger Tod (1876) abgerufen, bevor er sein Werk zum Abschluss zu bringen vermochte. Auf Veranlassung der Verlagshandlung hat sich jedoch Wilhelm Langhans bereit finden lassen, jene Lücke durch das Werk „Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts,“ 2 Bde, zu füllen. Ausserdem hat Dr. Otto Kade zu dem Ambrosschen Werke einen V. Bd. geliefert, wodurch eine ansehnliche Reihe der wertvollsten, bisher meist ungedruckter, in den Bibliotheken Deutschlands, Frankreichs und Italiens grösstenteils als Unica aufbewahrter musikalischer Kunstdenkmäler des 15. und 16. Jahrhunderts der allgemeinen Kenntniss zugänglich gemacht wird.

Aus diesen kurz berührten Thatsachen geht hervor, dass unsere Zeit ihre Aufgabe begreift und mit Ernst zu erfüllen sucht. Der Erfolg wird darum nicht ausbleiben.



§ 19. Zur Geschichte des Klavierbaues und Klavierspiels.

Das Klavier, welches heute unter allen Instrumenten die hervorragendste Stellung einnimmt, besitzt grosse Mängel, aber auch bedeutende Vorzüge. Die Mängel bestehen darin,

- 1) dass die Kraft und Dauer seines Tones geringer sind als bei den meisten Blas- oder Streich-Instrumenten;
- 2) dass es nicht befähigt ist, einen Ton gleich stark zu halten, an- und abschwellen;
- 3) dass bei ihm die innige Verbindung und Verschmelzung zweier Töne (Portamento) nur annähernd dargestellt werden kann;
- 4) dass es in allen Oktaven gleiche Klangfarbe besitzt.

Seine Vorzüge dagegen bestehen darin,

- 1) dass es (mit Ausnahme der Orgel) den grössten Tonumfang besitzt;
- 2) dass auf ihm alle Tonverbindungen ausführbar sind, und dass es darum vorzüglich geeignet ist, das harmonische Element, welches in der neueren Musik eine so grosse Rolle spielt, zur Darstellung zu bringen;
- 3) dass es bei seinen gegebenen festen Tönen auch von solchen erlernt werden kann, denen aus Mangel an Talent oder aus physischen Ursachen Gesang oder Streichinstrumente versagt bleiben müssen;
- 4) dass es geeignet ist, die für Orchester, Quartett oder Gesang geschriebenen Kompositionen mittelst eines Arrangements jedem zugänglich zu machen, ähnlich wie dies mittelst Lithographie, Holzschnitt oder Stahlstich mit Gemälden geschieht. Die Bedeutsamkeit gerade dieses Umstandes springt in die Augen. So sind z. B. die Schubertschen Lieder erst durch die Lisztschen Transkriptionen populär geworden, und die Bekanntschaft mit den Quartetten und Orchesterwerken etc. unserer Meister wird in vielen Fällen durch die Klavier-Arrangements vermittelt. Der Spieler kann sich überdies tiefer in ihren Geist versenken und hat dann bei dem Hören im Originale doppelten Genuss und Gewinn.

Da ferner fast alle hervorragenden Komponisten seit Seb. Bach dieses Instrument mit reichen Gaben bedacht haben, so ist wohl hier ein kurzer Abriss der geschichtlichen Entwicklung am Orte.¹⁾

A. Zur Geschichte des Klavierbaues.

Der Erfinder des Klaviers ist unbekannt. Wenn einige (z. B. Forkel) Guido von Arezzo als solchen nennen, so ist dies unerwiesen, wenigstens kennt der spätere Schriftsteller Johannes de Muris kein solches Instrument. Auch der Umstand, dass Guido nachweislich das Monochord und nicht das weit zweckmässigere Klavier bei dem Gesangunterricht gebrauchte, spricht gegen jene Annahme. Die Keime des Klaviers wurzeln ohne Zweifel in dem Monochorde, das schon den alten Griechen bekannt war und zur Tonmessung und Tonangabe benutzt wurde. Dasselbe bestand aus einem länglichen Kasten, über den eine Saite gespannt war, unter welcher sich ein beweglicher Steg befand. Durch Verschiebung dieses Steges und somit durch grössere oder geringere Verkürzung der Saite wurde die Höhe der Töne hervorgebracht. Theilte man z. B. die Saite mit Hilfe jenes Steges in zwei gleiche Hälften und liess eine davon schwingen, so ergab dies die doppelte Anzahl der Schwingungen oder das Intervall der Oktav; theilte man die Saite in drei Teile und liess zwei davon schwingen, so ergab dies das Intervall der Quint. In ähnlicher Weise erhielt man die Quart bei $\frac{3}{4}$ der Saitenlänge, die Terz bei $\frac{4}{5}$ der Saitenlänge, die Sext bei $\frac{3}{5}$, die grosse Sekunde bei $\frac{8}{9}$, die grosse Septime bei $\frac{8}{15}$ der Saitenlänge und zwar nach dem Grundsatz: Je kürzer die Saite ist, desto mehr Schwingungen macht sie, und desto höher ist der Ton. Das Rücken des Steges wurde dadurch erleichtert, dass sich neben der Saite vier Linien befanden, auf welchen die Töne der Kirchentonarten genau abgemessen und vermerkt waren.

Um das lästige Verschieben des Steges zu umgehen, spannte man mehrere Saiten über den Kasten (Resonanzboden) und brachte dieselben durch Messingstifte (Tangenten), welche am hintern Ende eines Hebels (Taste) befestigt waren, zum Ertönen. Ein solches vergrössertes Monochord, dessen Saiten (chordae) mit Schüsseln (claves) angeschlagen wurden, nannte man Clavi-

¹⁾ Vergleiche Oscar Paul, Geschichte des Klaviers. Leipzig, Payne, 1868. Desgl. C. F. Weitzmann, Geschichte des Klavierspiels. Stuttgart, Cotta, 1863.

chord. Dasselbe hatte während des Mittelalters nur zwanzig Tasten, jede Oktave nur drei halbe Töne ($e-f$, $a-b$, $h-c$), so dass die Tonreihe $F G A B H c d e f g a b h c d e f g a b$ dargestellt werden konnte. Erst Zarlino (geb. um 1516, gest. 1590, Schüler Willaerts zu Venedig) stellte die chromatische Tonleiter dar. Die chromatischen Töne hatten übrigens damals keine besonderen Saiten, ja oft hatten 3—4 Töne nur eine Saite, denn die verschiedene Tonhöhe wurde hervorgebracht durch Verkürzung derselben mittelst sogenannter „Bünde“, ähnlich wie damals bei dem Monochord und heute bei dem Guitarren-Spiel und bei dem Greifen auf Streichinstrumenten.

Eine andere Art des Klaviers war das Clavicymbalum, auch Spinett oder Virginal (Jungfrauen-Klavier) genannt. Während bei dem Clavichord die Saiten durch Metallstifte angeschlagen wurden, riss man sie hier mit Rabenkielfedern, ähnlich wie bei der Harfe; und während bei dem Clavichord die Saiten alle gleiche Länge hatten, waren sie hier von ungleicher Länge. Sie wurden teils in Tafelform, teils in geschweifter Form gebaut und hiessen in letzterem Falle wegen der Ähnlichkeit der Form „Flügel“ oder auch wohl „Schweinskopf“.

Dem Clavicymbalum scheint das alte Psalter als Vorbild gedient zu haben, ein Instrument in Form eines Trapez, dessen Saiten entweder gerissen oder mittelst eines Schlagstabes (Plectrum) zum Tönen gebracht wurden. Die Erfindung des Klaviers fällt mit ziemlicher Bestimmtheit in die 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts, denn es wird seiner zum erstenmale erwähnt in der altdeutschen Handschrift der Minneregeln vom Jahre 1404, in welcher bereits die Abarten „Clavicordium“ und „Clavicymbalum“ genannt werden.

Diese Flügel waren oft sehr kunstreich konstruiert. Man konnte z. B. auf ihnen die enharmonischen Töne ($dis-es$, $cis-des$ etc.), die sich bekanntlich in der Tonhöhe unterscheiden, darstellen.¹⁾

Der Ton dieser Instrumente war aber zu grell und metallisch, er glich zu wenig dem Gesangtone, um als schön

¹⁾ Wegen der schwierigen Spielart und wegen des noch schwierigeren Stimmens wurde diese Einrichtung wieder beseitigt. In neuester Zeit versuchten französische Instrumentenbauer diese enharmonischen Töne wieder darzustellen, aber gleiche Ursachen hatten auch hier gleiche Wirkungen und liessen den Versuch scheitern. Unsere Tasteninstrumente sind seit Sebastian Bachs Zeit „gleichschwebend“ gestimmt.

gelten zu können. Diese Mängel wurden beseitigt durch die Erfindung des Hammerwerkes.

Die erste Anregung dazu gab wohl das sogenannte „Hackebrett“ (Cembalo), ein Instrument, das noch heute von Zigeunern gebraucht wird und nichts anders ist, als ein vielsaitiges Monochord, dessen Saiten mit Stäbchen oder Klöppeln geschlagen werden. Dieses Instrument hatte der 1708—1720 zu Dresden lebende Kammermusiker Pantaleon Hebenstreit in der Weise vervollkommnet, dass er ihm einen doppelten Resonanzboden und doppelte Saiten (Metallsaiten und überspinnene Darmsaiten) gab. Da er ferner doppelte Schlägel, solche mit und ohne Baumwollenumhüllung, gebrauchte, so konnte er auf diesem Instrumente, nach ihm Pantaleon oder Pantalon genannt, verschiedene Stärkegrade und verschiedene Klangfarben erzielen, je nachdem er die verschiedenen Saiten und Hämmer benutzte. Seine Fertigkeit muss eine ausserordentliche gewesen sein, denn er bezog 6000 Mark Jahresgehalt.

Unser Klavierhammer ist nun nichts anderes als eine Nachahmung des oben genannten umwickelten Hammers. Die erste Erfindung desselben ist dem Paduaner Christofali (oder Christophori) zuzuschreiben, der um 1710 den Anschlag durch Hämmer bewirkte und bald darauf seine Erfindung durch Hinzufügung einer „Dämpfung“ vervollkommnete, indem durch dieselbe die Dauer des Tones beendet wird, wenn der Finger die Taste verlässt. Im Jahre 1721 überreichte der Organist Christoph Gottlieb Schröter aus Nordhausen im Schlosse zu Dresden das Modell eines Hammerwerkes. Die Hämmer waren mit weichem Leder überzogen; die Dämpfung wurde bewirkt durch Sammet und Plüsch. Ob nun Schröter von Christofali's Erfindung Kenntnis gehabt hat oder nicht, ist bis jetzt nicht erwiesen, und es bleibt darum die Annahme nicht ausgeschlossen, dass er die Erfindung selbständig machte. In Deutschland hiess dieses neukonstruierte Instrument „Hammerklavier“, ¹⁾ in Italien „Pianoforte“.

Die ersten berühmten Fortepiano-Bauer waren Gottfried Silbermann zu Freiberg in Sachsen, dessen Neffe Johann Heinrich Silbermann zu Strassburg und Johann Andreas Stein zu Augsburg.²⁾

¹⁾ Daraus erklärt sich Beethovens Benennung der Sonate op. 106 als „Sonate für das Hammerklavier“.

²⁾ Die Steinschen Instrumente wurden insbesondere von Mozart sehr bevorzugt.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts waren namentlich die Fabriken von Broadwood (spr. Brohdwudd) zu London, Erard (spr. Erár) zu Paris und Streicher zu Wien bestrebt, durch Verbesserungen in der Mechanik den Ton klangreich, singend und poetisch zu gestalten. Die bedeutendsten und berühmtesten Firmen sind heute ausser den genannten Fr. Bechstein zu Berlin, Julius Blüthner in Leipzig, Kaps in Dresden, L. Bösendorfer in Wien, Schiedmayer in Stuttgart, Knabe in Baltimore, Steinway (spr. Stehnweh) in New-York; speziell für den Bau von Pianinos u. a.: Biese, Duysen und Quandt in Berlin, Francke und Feurich in Leipzig.

Auf jene Verbesserungen im einzelnen einzugehen, gestattet hier der Raum nicht, nur soll im allgemeinen bemerkt werden, dass sich dieselben bezogen

- a) auf die Zahl, die Stärke, die richtige Proportion und den Stoff der Saiten;
- b) auf den Tonumfang der Instrumente;
- c) auf die Konstruktion und Umkleidung der Hämmer;
- d) auf den richtigen Anschlagsort;
- e) auf die Konstruktion des Resonanzbodens;
- f) auf die Festigkeit des Stimmstockes.

Inbezug auf das Hammerwerk bildeten sich zwei wesentlich verschiedene Systeme aus. Bei der durch F. A. Streicher zu Wien ausgebildeten „deutschen“ Mechanik sitzt der Hammer am hinteren Ende der Taste und bewegt sich in einer Kapsel. Bei der „englischen“ durch Broadwood ausgebildeten Mechanik ist der Hammer an besonderem Orte befestigt und wird durch einen am Klaves befindlichen Stecher zum Anschlag gebracht. Äusserlich erkennt man deutsche Mechanik daran, dass der Hammer gegen die Klaviatur gerichtet ist, während bei der englischen das Umgekehrte stattfindet. Instrumente mit deutscher Mechanik haben einen runden, flötenartigen Ton und leichte Spielart, Instrumente mit englischer Mechanik dagegen besaßen früher einen tieferen Tastenfall, schwerere Spielart und einen sehr weichen, intensiven, weittragenden und gesangreichen Ton und werden darum meist in Konzerten benutzt. Englische Konstruktion ist ausserdem sehr kompakt und dauerhaft, und darum werden gute Instrumente mit 2100—3000 Mark bezahlt, während deutsche fast um die Hälfte billiger sind. Gegenwärtig ist man bemüht, beide Systeme zu vereinigen, namentlich sucht man bei dem englischen Systeme den tiefen Tastenfall und die schwierige Spielart zu vermeiden.

Die neuesten Verbesserungen (vergl. die Berichte über die Wiener Weltausstellung, 1873) gehen dahin, durch Wölbung der Resonanzdecke den Druck der Luft zu vermindern und dadurch die Dauerhaftigkeit der Decke zu vermehren (Erfinder Beregsaszy in Ungarn) und ferner durch Benutzung des von Ed. Zachariä erfundenen „Kunstpedsals“ mit vier Tritten die Dämpfung so einzurichten, dass man imstande ist, einzelne Teile der Tastatur abzdämpfen, während die Saiten anderer Teile frei schwingen. Der Vorteil dieses Kunstpedals inbezug auf den Vortrag der Melodie und der Begleitung liegt auf der Hand, doch beansprucht der Gebrauch desselben nicht unbedeutende Geschicklichkeit. — Um die Töne der oberen Hälfte des Pianofortes, den sogenannten Diskant, klangreicher zu machen, erfand Blüthner das „Aliquot-System“ und Kaps den „Resonator“. Bei dem Aliquot-System befindet sich über jedem Saiten-Chore der oberen Oktaven jedesmal noch eine dünnere und kürzere Saite, die acht Töne höher gestimmt ist und bei dem Anschlag des Saiten-Chors leise mitklingt. Dadurch wird der Ton verstärkt und erhält einen eigentümlichen Reiz. Der „Resonator“ besteht darin, dass über dem gewöhnlichen Resonanzboden in den oberen Oktaven noch ein besonderer Schallkasten angebracht ist. Der innere Raum des Schallkastens ist durch Rippen in kleine Kanäle geteilt, durch welche die Saiten-Chöre stellenweise geführt werden. Auch befinden sich in dem Schallkasten, genau unter dem betreffenden Saiten-Chore, kleine Schalllöcher. Hier werden also schwingende und tönende Luftsäulen benutzt, um die Töne der oberen Saiten zu verstärken und zu veredeln. — Desgleichen ist zu erwähnen die „Neu-Klaviatur“, bei welcher die Oktave in 6 Ober- und 6 Untertasten geteilt wird. Eifrige Verfechter dieser Neuerung sind Albert Hahn, Vincent und Quantz.

Die neueste Erfindung ist das „Adiaphon oder Gabelklavier“ von Wilhelm Fischer in Leipzig, dessen Eigentümlichkeit darin besteht, dass statt der Saiten Stimmgabeln angewendet werden. Von einem Referenten des „Musik. Wochenblattes“ (Jahrg. XIV Nr. 1) wird als wichtigste Eigenschaft seine absolute Stimmbarkeit und Unverstimmbarkeit hervorgehoben. Ausserdem rühmt derselbe, dass der Ton sich mannigfach modifizieren lasse und geradezu bezaubernd wirke. Der Ton soll ferner die Fähigkeit besitzen, sich mit der menschlichen Stimme auf das trefflichste zu verbinden, während er zugleich von derselben absticht. Das leicht transportable Instrument hat die Form eines grossen Pianino, substituiert aber die dauerhaftere Flügelmechanik.

B. Zur Geschichte des Klavierspiels.

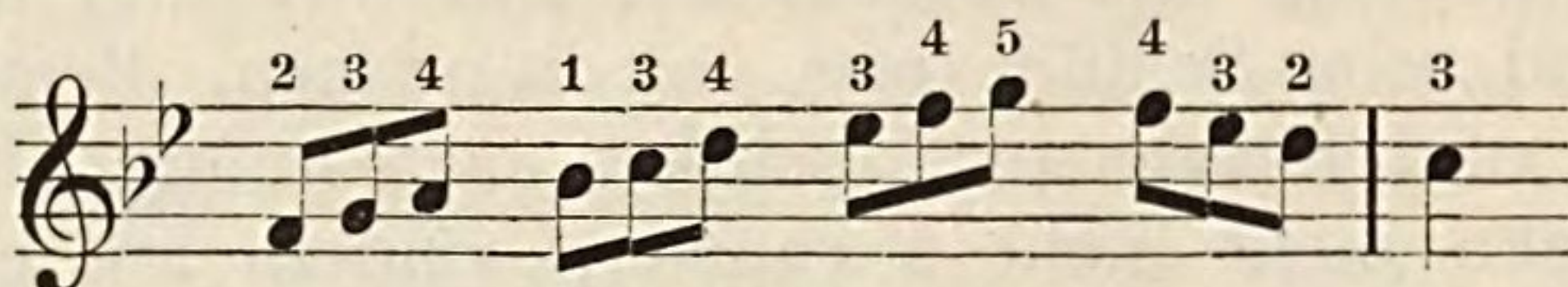
Wie im Anfange der Bau der Klaviere in den Händen der Orgelbauer war, ebenso wurde das Klavierspiel zuerst von den Organisten gepflegt und ausgebildet, und hier sind insbesondere Willaert und seine Schüler (pag. 40) zu nennen. Befördert wurde das Orgel- und Klavierspiel, seitdem man anfang, die Gesangskompositionen nicht mehr a capella, sondern mit einem Basso continuo (vergl. Viadana pag. 54) begleitet vorzutragen. Das Klavier-Spiel drang schon früh in Dilettantenkreise ein, und namentlich waren es junge Mädchen, die das Instrument liebten, worauf schon der Name „Virginal“ hindeutet. Im 16. Jahrhundert war es Sitte reicher Leute, ihre Töchter in Klöstern erziehen zu lassen, wo sie auch Gesang- und Klavierunterricht erhielten. Jedoch wurde dieser Klavierunterricht vorerst mit Misstrauen betrachtet. Interessant ist in dieser Beziehung ein Brief des Gelehrten Bembo vom Jahre 1529, der an seine in einem solchen Klosterpensionate befindliche Tochter gerichtet war und lautet: „Was Deine Bitte betrifft, das ‚Monochord‘ spielen lernen zu dürfen, so erwidere ich darauf, da Du es Deines zarten Alters wegen noch nicht wissen kannst, dass sich das Spielen nur für eitle und leichtfertige Frauen schickt; ich aber wünschte, dass Du das liebenswürdigste und reinste Mädchen der Erde wärest. Auch würde es Dir wenig Vergnügen und Ruhm verschaffen, wenn Du schlecht spieltest. Um aber gut zu spielen, müsstest du dieser Übung zehn bis zwölf Jahre spenden, ohne je an etwas anderes denken zu können. Überlege einmal selbst, ob sich dies für Dich schicken würde. Wenn nun Deine Freundinnen wünschen, dass Du spielen lernen möchtest, um ihnen Vergnügen zu machen, so sage ihnen, Du wolltest Dich vor ihnen nicht lächerlich machen und begnüge Dich mit den Wissenschaften und mit Handarbeiten.“

Die Spielart war anfangs merkwürdig ungelenk und blieb es auch beinahe bis zu der Zeit Seb. Bachs. Wir spielen heute mit gebogenen Fingern, so dass der Daumen mit den übrigen Fingern in einer Linie liegt und den Mittelpunkt bildet, um den sich die Fingerordnung (Applikatur) dreht und wendet. Früher, und zwar bis auf Seb. Bach, spielte man dagegen mit gestreckten Fingern; man wusste mit dem Daumen, der zu kurz war, nichts anzufangen und liess ihn, darum entweder ganz weg

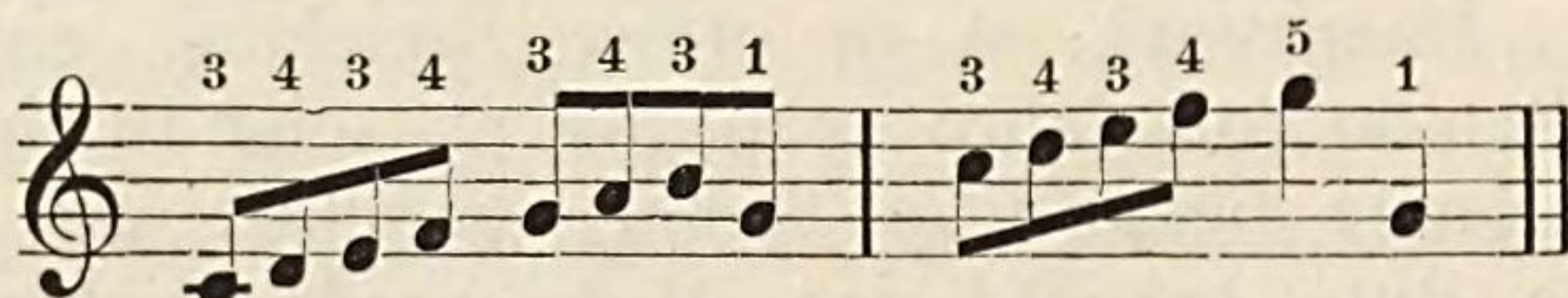
oder gebrauchte ihn nur ausnahmsweise.¹⁾ So giebt Ammerbach 1571 folgenden Fingersatz der F-Tonleiter:

rechte Hand 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 4 3 2 3 2 3 2
linke Hand 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 3 2 3 2 3 4.

Fr. Couperin (spr. Kuh'präng) giebt in seiner „Kunst das Klavier zu spielen“ (Paris 1717) folgende Applikatur:



Seb. Bach stellte zwar die Grundregel auf, dass der Daumen der rechten Hand im Aufsteigen nach den beiden Halbtönen der Tonleiter, im Absteigen vor derselben eingesetzt werden müsse, ohne jedoch auf die frühere Technik vollständig zu verzichten. So schreibt er in dem für seinen Sohn Friedemaun 1720 verfassten „Klavierbüchlein“ folgenden Fingersatz vor:



Noch Mattheson stellte 1735 in seiner Generalbassschule folgenden Fingersatz auf:

	<i>c d e f g a h c</i>
rechte Hand	3 4 5 4 3 4 3 4
linke Hand	3 2 1 2 1 2 1 2.

Um die Ausbildung des Klavier-Spiels machte sich zuerst die Familie Couperin in Frankreich verdient und zwar die drei Brüder Louis (1630—65), Franz und Carl. Ein Sohn des letzteren, Franz Couperin (1668—1733), war Organist zu Paris und

¹⁾ Carl Philipp Emanuel Bach sagt darüber in seinem Werke: „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“, Leipzig, 1780, 2. Auflage pag. 15: „Mein seliger Vater (Sebastian) hat mir erzählt, in seiner Jugend grosse Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn es bei grossen Spannungen nötig war. Da er nun einen Zeitpunkt erlebt hatte, in welchem nach und nach eine ganz besondere Veränderung mit dem musikalischen Geschmack vorging: so wurde er dadurch genötigt, einen weit vollkommeneren Gebrauch der Finger sich auszudenken, besonders den Daumen so zu gebrauchen, wie ihn die Natur gleichsam gebraucht wissen will. Hierdurch ist er auf einmal von seiner bisherigen Unthätigkeit zu der Stelle des Hauptfingers erhoben worden.“ Eine Hauptursache jener Erscheinung war wohl auch die, dass man früher meist vollgriffig spielte, während später das melodiose Element mehr zur Geltung kam, was hier mit dem „veränderten Geschmack“ angedeutet wird.

gilt als das bedeutendste Mitglied der Familie. Man rühmt von ihm einen „angenehmen und rührenden Vortrag“, und seine Kompositionen wurden von Bach studiert und hochgeschätzt.¹⁾ Ferner sind zu nennen die Franzosen Rameau und Julius Marchand, welcher letzterer sich einer von Seb. Bach gestellten Aufforderung zum musikalischen Wettkampfe durch die Flucht aus Dresden entzog. Ein Hauptverdienst der Franzosen besteht darin, dass sie den Rhythmus herausarbeiteten, im Gegensatz zu den Italienern, die ihn mehr abschliffen. In Deutschland glänzten als Klavierspieler ausser Froberger und Muffat (einem Schüler von Fux) insbesondere Händel und Seb. Bach.²⁾ Die Kompositionen jener Zeit bestanden zumeist aus Präludien, Fugen und sogenannten Suiten. Unter Suite hat man sich eine Reihe Tänze in idealer Form zu denken, bei der die „Allemande“ den Anfang machte und die anderen gleichsam im Gefolge (Suite) hatte. Hierher gehören in der Regel die Courante, Sarabande und Gigue (spr. Schihg). Als Intermezzis wurden zwischen den beiden letzten Stücken zuweilen noch eingeschoben: Gavotten, Menuetts, Passepieds (spr. Pass'pjeh), Bourées u. s. w. Die Allemande, im $\frac{4}{4}$ -Takte geschrieben und in mässigem Tempo vorgetragen, ist nach Mattheson „das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüts, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergötzet“. Die Courante erhält durch den Tripeltakt einen belebteren Charakter. Sie beginnt, wie die Allemande, mit dem Auftakt und drückt nach Mattheson die „Hoffnung“ aus. Beide Stücke gehören zusammen, wie die Einleitung zum Allegro der Sonate oder Symphonie. Die Sarabande nimmt in der Suite dieselbe Stellung ein, wie das Adagio in der Sonate. Ihre Bewegung entspricht der spanischen Grandezza. Sie steht im un-

¹⁾ Mir liegen zwei im Jahre 1713 gedruckte Bände vor. Die Kompositionen sind meist zweistimmig geschrieben, die sonst edle Melodie ist reich mit Verzierungen versehen. Bei der Oberstimme ist der Violinschlüssel, aber auch der Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel angewendet; bei der Grundstimme wechseln Bass-, Tenor- und Altschlüssel. Eine neue, getreue Ausgabe erschien in den „Denkmälern der Tonkunst“, redigiert von Brahms.

²⁾ Sebastian Bachs Klavierwerke erschienen in billiger Ausgabe bei Holle in Wolfenbüttel, redigiert von Fr. Chrysander. Das bedeutendste darunter ist das „wohltemperierte Klavier“, bestehend in Präludien und Fugen in allen Tonarten. Der Name bezieht sich auf den Umstand, dass diese in allen Tonarten auftretenden Tonstücke nur auf einem gleichschwebend temperierten Klaviere ausgeführt werden konnten. Ausserdem sind als Hauptwerke zu nennen: „Die französischen und englischen Suiten“, desgleichen die „6 Partiten“.

graden Takte, beginnt mit dem 1. Takteile und liebt die Betonung und Verlängerung des 2. Takteiles. Die abschliessende Gigue entspricht dem letzten Sonatensatze und giebt ein frisch bewegtes und heiteres Bild im zwölf-, sechs- oder dreiteiligen Takte. Bei Bach ist sie fast ausschliesslich fugiert mit Umkehrung des Themas im zweiten Teile. Über die Bedeutung der Suitenform spricht sich Spitta (Seb. Bach, I, pag. 700) folgendermassen aus: „Vergleichen wir die Suiten- und Sonatenform in Hinsicht auf ihren allgemeinen Wert, so scheint eine Bevorzugung der letzteren nicht gerechtfertigt, man wird beide als gleich vollkommen neben einander belassen müssen. In der Sonate ist der innere Zusammenhang insofern enger, als durch einen in fremder Tonart stehender Satz ein Element des Widerspruchs eingemischt wird, von dessen Ausgleichung die ganze Existenz des Kunstwerks abhängt. Mit der Unerbittlichkeit des Kausalnexus drängt diese Form vorwärts; ihr Charakter ist die Bewegung, das Pathos. Die Suite hat nichts Widersprechendes in sich zu überwinden, sie stellt auf dem Boden einer und derselben Tonart eine einträchtige, vernünftig gegliederte Mannigfaltigkeit dar; ihr Charakter ist Ruhe, das Ethos. Die von Bachs Zeiten anwachsende Vorliebe für die Sonate entspricht dem in der deutschen Instrumentalmusik nunmehr stärker hervortretenden Zuge nach subjektivem und leidenschaftlichem Ausdruck, der entschiedeneren Hinneigung zum Poetischen, während in der Suite eine naivere, rein musikalische Kunstanschauung sich äussert. Demgemäss sind die Bestandteile der Sonate von Künstlern erfunden, die der Suite aus der Naturkraft der Nationen herausgeboren. Die Suite ist trotz der Vielheit ihrer Sätze dennoch der Sonate gegenüber das Einfache; sie ist nur ein in vielen Facetten geschliffener Stein, die Sonate ein aus mehreren Steinen bestehender Ring. So konnten die Suitensätze auch niemals eine solche Ausdehnung gewinnen wie die der Sonate; eine Entwicklung, wie sie von hier aus zur Symphonie stattfand, war dort unmöglich.“

Bestand die Suite nicht durchgängig aus Tänzen, so nannte man sie wohl auch „Partita“ und zum Unterschiede von der Kirchen-Sonate (*Sonata da chiesa*) auch „Sonata di balleti“.

Nachdem bereits im Jahre 1681 Sonaten für die Violine von Heinrich v. Biber und 1683 Sonaten für Violine, Bass und Klavier von Corelli erschienen waren, begann Johann Kuhnau, Seb. Bachs Vorgänger, diese Form auf das Klavier allein zu übertragen. Von ihm erschien 1696: „Frische Klavierfrüchte

oder sieben Sonaten von guter Invention und Manier auf dem Klavier zu Spielen“. Diese Sonaten sind voll „Energie, Keckheit und frischer Anmut.“ Sie bestehen sämtlich aus teils fünf, teils vier Sätzen von ruhigem oder bewegtem Charakter. Polyphone Schreibart ist vorherrschend. Auch die „Programmmusik“ kultivierte er bereits. So gab er 1700 sechs Sonaten mit folgendem Inhalte heraus: „Der Streit Davids mit Goliath“, „der von David durch Musik kurierte Saul“, „Jacobs Heirat“, der „totkranke und wieder gesunde Hiskias“, „Gideon“, „Jacobs Tod und Begräbnis“. „Also präsentiere ich,“ sagt er in der Vorrede, „in der I. Sonate das Schnarchen und Pochen des Goliath durch das tiefe, und wegen der Punkte trotzig klingende Thema und übrige Gepolter; die Flucht der Philister und das Nacheilen durch eine Fuga mit geschwinden Noten“ etc.¹⁾ Nach ihm ist Mattheson zu nennen, der 1713 eine Sonate veröffentlichte, „Derjenigen Person gewidmet, die sie am besten spielen wird“.²⁾

Sehr fruchtbar war Domenico Scarlatti, der Sohn Alessandro Scarlattis zu Neapel. Er veröffentlichte über 36 Sonaten. Der Inhalt seiner Sonaten ist weniger tief angelegt, aber lieblich, heiter und geistreich; er selbst bezeichnet ihn als „sinnreichen Scherz der Kunst“. Es herrscht darin die Zweistimmigkeit vor; der zweite oder „Durchführungssatz“ fehlt, und das Kreuzen und Überschlagen der Hände wird mit Vorliebe angewandt. Manche dieser Stücke können heute noch als glänzende Aufgabe für Klavier-Spieler gelten.³⁾ Auch Durante schrieb Sonaten für Klavier.

Mit Carl Philipp Emanuel Bach beginnt eine neue Ära für die Sonate; er ist der Vorläufer J. Haydns sowohl in bezug auf Inhalt als auch auf Form; bei ihm kommt bereits die moderne Musik zum Durchbruch. Sein Hauptwerk: „Sonaten für Kenner und Liebhaber“ wurde in neuester Zeit durch E. F. Baumgart in der Originalgestalt herausgegeben.⁴⁾ Hans von Bülow bear-

¹⁾ Wie Kuhnau mit dieser Programmmusik nicht alleinstand, sieht man daraus, dass Froberger in einer Klavier-Suite die Abenteuer einer Rhein-fahrt schildert und Seb. Bach ein Capriccio schrieb über die Abreise seines Bruders „mit der Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die in der Fremde vorfallen“.

²⁾ Klavierwerke von Kuhnau und Mattheson befinden sich in der Sammlung: „Alte Meister des 17. und 18. Jahrhunderts“, herausgegeben von E. Pauer. Leipzig, Breithopf & Härtel. Wird in einzelnen Heften abgegeben.

³⁾ Neue Ausgaben seiner Sonaten erschienen bei Senff, Rieter-Biedermann, Breitkopf & Härtel, Peters und Schuberth & Co. in Leipzig.

⁴⁾ Erschien in 6 Heften bei Leuckart in Leipzig.

beitete daraus 6 Sonaten zum Konzertgebrauch. Berühmt ist sein bereits genanntes Werk: „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“. Der 1. Teil, welcher 1780 bei Schwickert zu Leipzig in 2. Auflage erschien, enthält in drei Hauptstücken Belehrung über Fingersetzung, über die Manieren (Vorschläge, Triller, Doppelvorschläge, Schleifer, Schneller etc.) und über den Vortrag. Der 2. Teil, der 1780 in 1. Auflage erschien, enthält auf 341 Seiten eine Generalbassschule und eine Anleitung zum freien Phantasieren.

Joseph Haydn fügte der Sonate den sogenannten „Durchführungssatz“ hinzu und stellte deren Dreiteiligkeit fest. Mozart adoptierte Haydns Prinzip, fügte aber im 1. Teile noch einen kantilenenartigen Mittel- oder Seitensatz hinzu. Beethoven vertiefte den Inhalt und erweiterte die Form, insbesondere den Durchführungssatz. Seine Sonaten gelten noch jetzt als unerreichte Muster.¹⁾

Hand in Hand mit der Verbesserung des Klavierbaues, die am Schlusse des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts erfolgte, ging die Vervollkommnung der Klavier-Technik. Ausser der Fertigkeit wurde namentlich das gesangvolle Spiel ausgebildet.

In erster Linie sind hier die Schulen von Clementi und Mozart zu nennen.

Muzio Clementi (geb. 1752 zu Rom, † 1832 bei London) war bereits mit neun Jahren Organist. In seinem 14. Jahre

¹⁾ Die Form der Sonate, welche auch den Quartetten und Symphonieen zu Grunde liegt, gliedert sich nun folgendermassen: Der erste Satz, insbesondere „Sonatenform“ genannt, teilt sich zunächst in drei Teile. Der erste Teil, äusserlich abgegrenzt durch das Wiederholungszeichen, enthält ein Hauptthema, einen Seiten- und einen Schlusssatz, welche in der Regel durch gangartige Figuren mit einander verbunden sind. Der Seitensatz bildet den Gegensatz zu dem Hauptthema und steht bei Durtonarten in der Tonart der Dominante, bei Molltonarten in der Paralleltonart. Ebenso der Schlusssatz. Der zweite Teil enthält die Durchführung irgend eines Motivs aus dem ersten Teile und schliesst nach reicher Modulation in der Regel mit einem Orgelpunkte auf der Dominante. Der dritte Teil ist eine Wiederholung des 1. Teiles, jedoch mit dem Unterschiede, dass der Seiten- und Schlusssatz in der Haupttonart stehen. Zuweilen folgt hierauf noch ein Anhang (Coda).

Der zweite Satz, Andante oder Adagio, hat Lied- oder Variationenform (Beethoven op. 14, Nr. 2) und ist der rechte Probestein für das Genie des Komponisten und für den Geschmack des Spielers.

Der dritte Satz, Menuett, hat die Form eines Tanzes. Durch Beethoven ist diese Form zum Scherzo (spr. Skerzo) erweitert, in welchem der Humor zum ersten Male in der Musik mit Glück verwendet wird. Dieser dritte Satz kommt jedoch in der Regel nur bei den Quartetten und bei der Symphonie vor.

gewann er durch sein Klavierspiel einen reichen Engländer zum Gönner, der ihn mit nach England nahm, wo er durch das Studium der Werke von Dom. Scarlatti, Händel und Bach zu einem Meister ersten Ranges heran reifte. Im Jahre 1780 machte er Kunstreisen nach Frankreich und Deutschland und erzielte durch sein gediegenes und glänzendes Spiel grosse Erfolge. In Wien wurde er von Kaiser Joseph II. zu einem Wettkampfe mit Mozart aufgefordert. Bei der Gelegenheit spielte er seine Bdur-Sonate, deren zwei ersten Takte später in die Quverture zur Zauberflöte übergingen. Mozart trug Variationen vor, und beide improvisierten endlich über ein vom Kaiser gegebenes Thema. Über Mozarts Spiel äusserte Clementi: „Ich hatte bis dahin niemand so geist- und anmutsvoll vortragen gehört. Vorzugsweise überraschte mich ein Adagio und mehrere seiner extemporierten Variationen, wozu der Kaiser das Thema wählte, das wir, wechselweise einander akkompagnierend, variieren mussten.“ Und Ditter von Dittersdorf, der damals beliebte Komponist der Volksoper „Doktor und Apotheker“, urteilte über diese beiden grössten Spieler ihrer Zeit: „In Clementis Spiel herrscht bloss Kunst, in Mozarts aber Kunst und Geschmack.“

Welch hohen Grad die damalige Kunstfertigkeit erreicht, davon geben uns den besten Aufschluss die Mozartschen Klavier-Konzerte, die eigentlich Symphonieen am Klavier sind, und Clementis berühmtes Studienwerk: „Gradus ad Parnassum“, das noch heute kein gediegener Spieler umgehen kann und darf. Clementis zahlreiche Sonaten, die bei dem Unterrichte trefflich zu verwerten, sind freundlich, glatt und zierlich; sie enthalten italienischen Geist in deutschem Gewande.

Der vierte Satz, Finale, hat meist Rondoform, d. h. eine solche, die einem Rundgesange ähnelt. Nach dem Hauptthema folgt ein zweites, drittes oder viertes Seitenthema, nach welchem jedesmal das Hauptthema wiederholt wird. Die Seitensätze stehen in den nächstverwandten Tonarten der Dominante, Subdominante und Untermediante. Während der erste Satz der Sonate in der Regel einen ernsten, feurigen und grossartigen Charakter aufweist, wird der vierte Satz mehr durch geistvolle Heiterkeit charakterisiert.

Wenn im Vorstehenden die Form der Sonate kurz skizziert wurde, so ist dies nicht so zu verstehen, als wären alle diese Werke danach wie nach einer Schablone gearbeitet, im Gegenteil finden sich nicht selten Abweichungen, die durch die Zwecke der Komponisten und den Charakter der Komposition motiviert sind. Das lässt sich nachweisen, und es wird dadurch nur die Regel bestätigt.

Zu Clementi's Schule gehören:

- 1) **J. B. Cramer**, geboren 1771 zu Mannheim, lebte zu London und starb daselbst 1858. Berühmt sind seine Etuden, die gleichsam den „Schlüssel“ zu den Beethoven'schen Sonaten bilden und jedem Spieler nicht dringend genug zu empfehlen sind.
- 2) **John Field**, wurde 1782 zu Dublin geboren, lebte seit 1802 zu Petersburg und Moskau und starb 1837. Seine Kompositionen, besonders seine berühmten Nocturnen, sind zart, innig und gesangvoll. Sie haben den gesangvollen Ton der englischen Instrumente sowie deren damaligen tiefen Tastenfall zur Voraussetzung. — Als Schüler Fields ist u. a. Karl Mayer († 1862 in Dresden) zu nennen.
- 3) **Ludwig Berger**, geboren 1777 zu Berlin, lebte zu Petersburg und zuletzt in seiner Vaterstadt als ausgezeichnete Lehrer und geistvoller Komponist († 1839). Seine vorzüglichsten Schüler waren: Mendelssohn, Heinrich Dorn, Wilhelm Taubert, Albert Lösshorn und Carl Eckert.
- 4) **Aug. Alex. Klengel** (1784—1852), bekannt durch seine kontrapunktischen Werke (Canons und Fugen).
- 5) **Henri Bertini** (1798—1876), lebte zu Paris und ist berühmt durch seine Klavier-Etuden (op. 100, 29, 32 und 66), welche an pädagogischem Werte kaum den Cramer'schen nachstehen.

Die Mozartsche Schule setzte sich ruhmvoll fort in Joh. Nep. Hummel, der 1778 zu Pressburg geboren und von Mozart ausnahmsweise unterrichtet wurde. Theoretischen Unterricht erhielt er von Albrechtsberger und Salieri. Er machte bereits mit neun Jahren Kunstreisen, trat später als Kapellmeister in Dienste des Fürsten Esterházy und lebte nachher teils auf Kunstreisen, teils zu Wien, Stuttgart und Weimar, wo er 1837 starb. Als seine bedeutendsten Schüler sind zu nennen: Ferd. Hiller, Ad. Hesse, Julius Benedict, Rudolf Willmers und Adolf Henselt. Er zeichnete sich durch einen edlen, perlenden Anschlag und durch eine ungewöhnliche Improvisationsgabe aus. Seine Kompositionen (berühmt sind: Amoll- und Hmoll-Konzert, Rondo op. 56 in A, Phantasie op. 18, Septett op. 74) repräsentieren den „klangsönen, lyrischen Klaviersatz“, sind aber zum teil zu sehr auf den äusseren Effekt berechnet. Noch mehr verflachte sich die Klavier-Komposition durch Steibelt, Pleyel, Wölfl, Wanhal, Kotzeluch, Kalkbrenner u. a. Mit Achtung

sind dagegen zu nennen: Joh. Ludw. Dussek (1761—1812), Aug. Eberh. Müller (1767—1817) und Friedr. Kuhlau (1786—1832).

Nach Haydn, Clementi und Mozart übte Beethoven den grössten Einfluss auf die Entwicklung der Klavier-Komposition und auf das Klavierspiel aus. Als Spieler glänzte er weniger durch Fertigkeit (hierin wurde er sogar von seinem Rivalen Wölfl, der heute ganz vergessen ist, übertroffen), als durch Feuer und Geist. Seine einzigen Schüler waren Ferdinand Ries und Erzherzog Rudolf von Österreich. Ebenso fördernd wirkten Franz Schubert und C. M. v. Weber.

In der folgenden Zeit machten sich besonders zwei Richtungen geltend: der brillante und der romantische Stil. Als Vertreter des brillanten Stiles sind vor allen zu nennen: Carl Czerny in Wien (1791—1857) und Henry Herz in Paris (geb. 1806 zu Wien). Sie bestrebten sich in erster Linie, echt klaviermässig, glänzend und dankbar zu schreiben, vernachlässigten aber den Inhalt dergestalt, dass heute nur noch ihre zu Unterrichtszwecken geschriebenen Werke in betracht kommen können. Zu Czernys vorzüglichsten Schülern gehören: Fr. Liszt, Th. Kullak (1818—1882) und Th. Döhler (1814—1856).

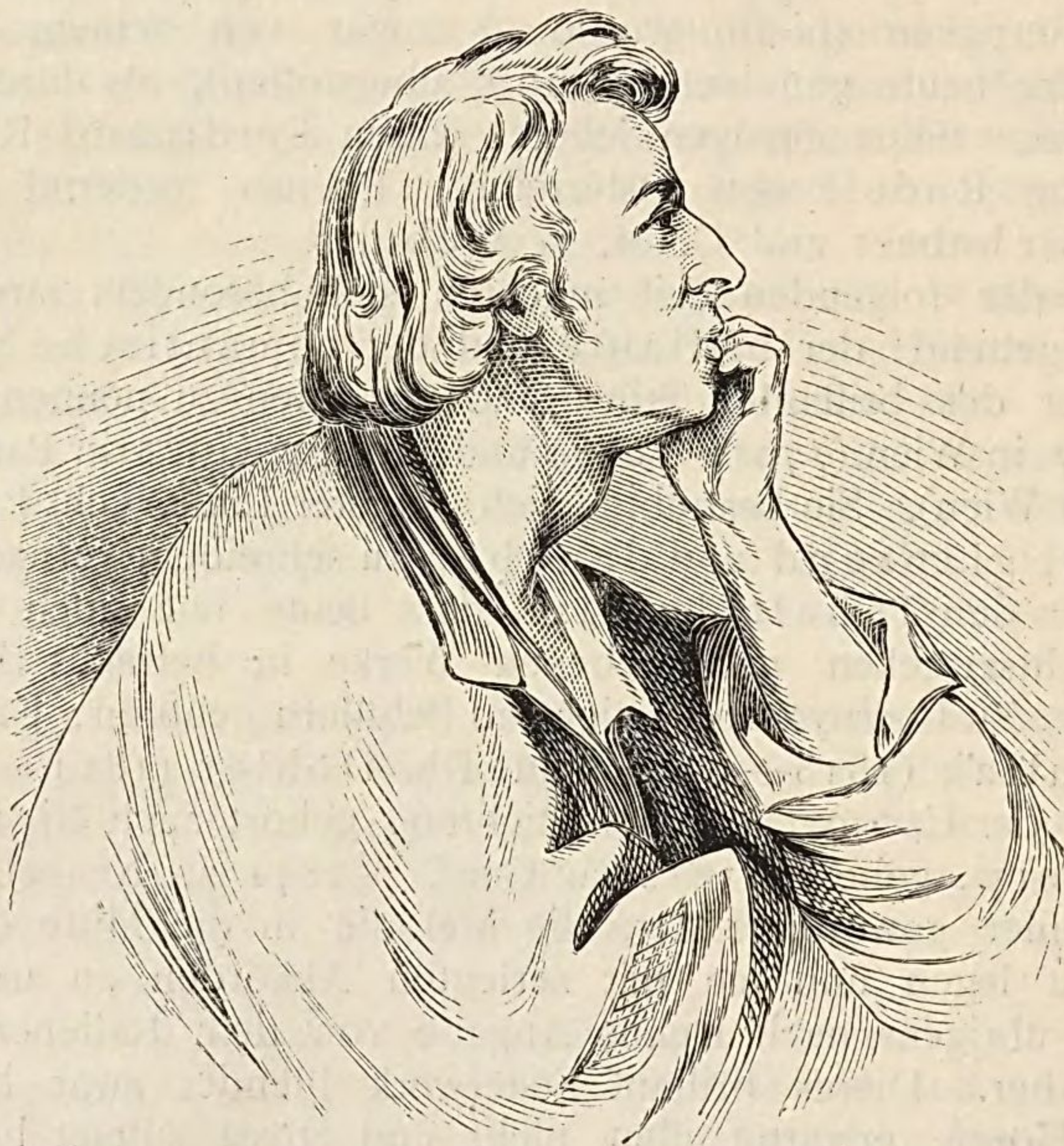
Zu der Czerny-Herzschen Richtung gehört auch Sigismund Thalberg, geboren 1812 zu Genf, † 1871 zu Neapel. Seine zur Manier gewordene Art, die Melodie in die Mitte des Klaviers zu legen und sie mit zerlegten Akkorden zu umweben, stammt übrigens nach Dehns Angabe von dem Italiener G. Fr. Pollini her. Dieses Brillant-Feuerwerk blendet zwar bei dem ersten Hören, erwärmt aber nicht und stösst zuletzt bei steter Wiederkehr ab. Das hat sich an Thalberg erwiesen.

Als Vermittler zwischen der klassischen und romantischen Schule ist noch Ignaz Moscheles (geb. 1794 in Prag, starb 1870 zu Leipzig) zu nennen. Er wirkte in Wien, London und Leipzig als Virtuos, Komponist und Lehrer mit ausgezeichnetem Erfolge. Berühmt sind sein Gmoll-Konzert op. 60, seine Studien op. 70 und seine Sonate op. 47 in Es zu vier Händen.

Die romantische Schule, begründet durch Friedrich Chopin (spr. Schopäng), Schumann, Henselt und Liszt, erstrebte sowohl charakteristischen, poetischen und stimmungsvollen Inhalt als auch originellen Ausdruck und neue Klangfarben.

1) Friedrich Franz Chopin wurde 1809 zu Zelazowa-Wola bei Warschau geboren. Seine ersten Klavier-Studien machte er bei einem Böhmen, namens Albert Zywny, seine theoretischen

bei Elsner, einem geborenen Schlesier. Nach dem Ausbruch der polnischen Revolution verliess er Warschau und kam 1831 über Breslau und Wien nach Paris, wo seine elegischen Kompositionen und sein eigentümliches Spiel epochemachend wirkten. Er sang die Leidensgeschichte seines Volkes auf dem Piano.



Chopin

Ein Brustleiden zwang ihn 1837 Heilung auf Majorka zu suchen. Zurückgekehrt, erneuerte sich sein Leiden 1840; der sieche Körper erlag endlich am 17. Oktober 1849.

Er schrieb fast ausschliesslich für Pianoforte, schlug dabei aber so eigentümliche und bis dahin ungehörte Saiten an, dass die Welt staunend davor stand. Chopin war in der That ein Original. Seine Mazurkas, Polonaisen und Nocturnes sind so fein, durchgeistigt und ätherisch, dass man ganz davon hingekissen wird. Er schrieb 2 Konzerte op. 11 in Emoll und op. 21

in Fmoll; drei Sonaten op. 4, 35, 58; Polonaisen¹⁾ op. 22, 26, 40, 53, und 61; vier Balladen op. 23, 38, 47, 52; acht Hefte Nocturnes op. 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55 und 62; viele Mazurkas op. 6, 7, 17, 24, 30, 33, 41, 50, 56, 59, 63; Variationen op. 2 und 12; zwei Impromptus op. 29, 36; Etuden op. 10, 35; Valses op. 18, 34, 42, 64, 69; etc. In manchen dieser Werke macht sich übrigens sein leidender, krankhaft überreizter Zustand bemerkbar.

Zur Anerkennung Chopins trugen R. Schumann und Fr. Liszt wesentlich bei; jener durch seine „neue Zeitschrift für Musik“, dieser durch Einführung in den Konzertsaal. Nach seinem frühen Tode setzte ihm Liszt ein Ehrendenkmal in einer besonderen, höchst geistreichen Schrift. Über die Mazurkas lesen wir z. B. dort die folgende treffliche Charakteristik: „Einige malen die tollkühne Lust in der schwülen und beängstigenden Luft eines Balles am Vorabende einer Schlacht: man hört die leisen Seufzer des Abschieds, dessen Thränen von den scharfen Rhythmen des Tanzes erstickt werden; andere verraten die Trauer einer schwer bedrängten Seele während des Festes, dessen Tumult die tiefen Wehen des Herzens nicht zu übertäuben vermag; wieder andere zeigen die Befürchtungen, Ahnungen und Kämpfe eines von Eifersucht verzehrten, zerknickten Herzens, welches seinen Verlust bedauert, den Fluch aber unterdrückt. Bald erfasst uns wirbelnder Wahnsinn, den eine immer wiederkehrende, zuckende Melodie wie das angstvolle Klopfen eines verschmähten und brechenden Herzens durchkreuzt, und bald erschallen wieder entfernte Fanfaren, wie dunkle Erinnerungen an vergangenen Ruhm.“ —

2) Adolph Henselt, geboren 1814 zu Schwabach (Bayern), genoss den Unterricht Hummels zu Weimar und des Theoretikers Sechter zu Wien und wirkt noch als Lehrer und Kammervirtuos zu Petersburg. Seine Kompositionen sind etwas weich, aber durchaus edel und gesangvoll gehalten, dabei reich an neuen Spielarten und Klangeffekten. Zu seinen besten Sachen gehören: op. 1, Variationen in E; op. 2, Etuden (darunter die beliebte „Vöglein-Etude“); op. 5, 12 Etuden; op. 3, Poëme d'amour; op. 4, Rhapsodie; op. 15, Frühlingslied; op. 16, Tableau musical; op. 16, Konzert; Wiegenlied, La Gondola u. s. w.

3) Robert Schumann. Derselbe ist bereits an anderer Stelle als Klavier-Komponist charakterisiert worden. Hier mag

¹⁾ Die ersten nationalen Polonaisen schrieb Graf Oginski 1793.

noch hinzugefügt werden, dass für ihn, wie für Beethoven, der Inhalt der Komposition das Entscheidende war, und dass er darum dem äusseren Klavier-Effekte wenig oder gar keine Konzessionen machte.

4) Franz Liszt, der grösste Virtuose der neueren Zeit, wurde den 22. Oktober 1811 zu Raiding, einem Dorfe bei Pesth, geboren. Den ersten Unterricht erhielt er von seinem Vater; bereits nach drei Jahren spielte er ein Konzert von Ries. Den Unterricht setzte er bei Karl Czerny in Wien fort, kontrapunktische Studien machte er bei Salieri in Wien und später bei Reicha in Paris. Im Jahre 1823 gab er zu Wien sein erstes öffentliches Konzert, wobei ihm Beethoven die lebhafteste Anerkennung zollte. 1823—1824 finden wir ihn in Paris und London. Auf das aufstrebende Genie wirkte Hector Berlioz durch seine Orchester-Kompositionen mächtig ein. Liszts erste Arbeiten bestanden in der Übertragung der Symphonieen und Ouverturen von Berlioz, Beethoven und Weber, wobei er auf eine bis dahin ungekannte Art die Orchester-Effekte auf dem Klaviere wiederzugeben wusste.

Grossen Einfluss übte auch Paganini auf Liszt aus. Wie jener durch ungewöhnliche und packende Mittel elektrisierte, so suchte dieser seinem Instrumente ähnliche Wirkungen abzugewinnen. Zunächst zog sich der zur religiösen Schwärmerei neigende Jüngling ganz vom öffentlichen Leben zurück; erst 1836 trat er, mit neuen Kunstmitteln ausgerüstet, in die musikalische Arena zurück, um den Beifall der Welt wie im Sturme zu erobern und einen fabelhaften Enthusiasmus, ja zum teil krankhafte Schwärmerei, zu erregen. Es war nicht bloss seine neue und unerhörte Technik, sondern es war vielmehr seine ganze Persönlichkeit, sein feuriger und genialer Geist, der diese Erfolge erzielte. Diese Virtuosenlaufbahn, welche ihm die grössten Auszeichnungen (Doktordiplom, Ehrensäbel, Adelsdiplom, selbst die höchsten Orden) eintrug, beendete er 1848 und ward zu Weimar zunächst Hofkapellmeister und später Kammerherr. Hier begann seine Kompositions- und Direktions-Thätigkeit und zwar in „neudeutscher“ Richtung, die nicht ohne Dornen war.

In Weimar, wo er bis 1861 weilte, sammelte sich um ihn eine Schar begeisterter Schüler, von denen nur Hans von Bülow, Joachim Raff, Carl Tausig, Hans von Bronsart und Franz Bendel genannt werden sollen.

Später besuchte er längere Zeit Rom, trat dort in den geistlichen Stand (er erhielt nur die niederen Weihen) und lebt gegen-

wärtig teils in Ungarn, teils in Weimar, in Rom oder auf Reisen, immer aber die Kunst, die Künstler und humane Zwecke fördernd.

Das Neue in seiner Spiel-Technik besteht etwa im folgenden. Während man anfangs, wie schon erwähnt, mit ausgestreckten Fingern, herabhängendem Daumen und unter der Klaviatur liegendem Ellbogen spielte, und während die Clementi-Hummelsche Schule den Oberarm sanft herabfallen liess, dem Unterarme aber mit dem oberen Teile der Hand und dem ersten Gliede der Finger eine fast horizontale Lage gab, so dass ein auf die Hand gelegtes Geldstück nicht herabfallen durfte, hielt Liszt das Handgelenk hoch, so dass die bis zur Höhe des Handgelenkes erhobenen Finger beim Niederfalle eine bedeutende Kraft entwickelten. Jedoch benutzte er auch die horizontale Handhaltung, um zarte und flötenartige Töne hervorzubringen. Mit dem Fingersatze sprang er ebenso kühn um. Während in der ersten Zeit fast nur der dritte und vierte Finger gebraucht wurden und während seit Ph. Em. Bach als Regel galt, dass der kleine Finger die Obertasten nur selten und der Daumen sie nur im Notfalle berühren solle; dass der Daumen nach dem fünften Finger niemals untergesetzt, der fünfte Finger nach dem Daumen niemals übergesetzt werde, waren für Liszt nicht diese Regeln, sondern das Zweckdienliche, das zum Ziele Führende entscheidend. Bald benutzte er den früheren Fingersatz, bald geht er kühn über ihn hinaus, wenn es die Figuren erfordern.¹⁾ Um nur einiges anzudeuten, sei erwähnt, dass er manche hervortretende Tongruppe mit einem und demselben Finger (dem zweiten oder dritten) spielt; dass er hinter dem fünften den ersten Finger untersetzt und hinter dem ersten den fünften Finger übersetzt; starke Oktavengänge spielt er mit dem ersten und dritten oder vierten Finger, auch wohl in der Art, dass bei chromatischen Oktavengängen die rechte Hand die Untertasten, die linke dagegen die Obertasten übernimmt; bei Trillern nimmt er nicht die neben einander liegenden Finger, sondern entfernt liegende, z. B. 1 und 3, 2 und 4, auch wohl 1, 4, 2, 3; starke Terzen- und Sexten-Triller verteilt er unter beide Hände, so dass die rechte Hand die Neben- und die linke Hand die Haupttöne erhält. — Er schrieb auch sehr vollgriffig und gab einer Hand oft vier bis sieben Töne anzuschlagen, was durch ein sehr schnelles Brechen

¹⁾ Seine Fingersatzordnung findet man in seinen Werken oft angedeutet. Ganz besonders kann man ihn aber studieren in der von ihm besorgten Ausgabe von Violas Klavier-Etuden („Gartenlaube“ 10 Hefte. Leipzig, C. F. Kahnt).

der Akkorde bewerkstelligt wurde. Die Töne dieser Akkorde legte er sehr weit auseinander, so dass er ausserordentliche Volltönigkeit erzielte. Die Melodie lässt er manchmal in mehrfach verdoppelten Oktaven erscheinen, während dazu eine die ganze Klaviatur einnehmende brillante Begleitung ertönt. Der Gebrauch des Pedals und der Verschiebung wurde in ergiebigster Weise ausgenutzt. Ebenso beutete er die Chromatik und kühne Akkordverbindungen zu blendenden und überraschenden Effekten aus.

Diese wenigen Andeutungen mögen hier genügen; einen richtigen Begriff von Liszts Spiel erhält man überhaupt nicht durch Beschreibung, sondern durch eigenes Hören, denn „das Instrument“, wie Schumann sagt, „glüht und sprüht unter seinem Meister — es ist nicht mehr Klavierspiel dieser oder jener Art, sondern Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werkzeugs das friedliche der Kunst zugeteilt.“

Nicht alles, was Liszt wagte, lässt sich theoretisch rechtfertigen; wer will aber mit ihm darüber rechten? Auch hier gilt des Dichters Wort:

„Der Meister kann die Form zerbrechen
Mit weiser Hand, zur rechter Zeit.“

Den Schülern ist es zu empfehlen, zunächst durch das Studium der klassischen Richtung eine solide Grundlage zu gewinnen und erst dann zur romantischen Schule überzugehen. Borniertes Zopftum aber ist es, wenn manche Lehrer mit vornehm sein sollendem Achselzucken über moderne Kompositionen den Stab brechen.

Als Klavierkomponisten der neueren Zeit verdienen ferner mit Anerkennung genannt zu werden: Edvart Grieg, Stephen Heller, Ferd. Hiller, Heinrich Hofmann, S. Jadassohn, Adolf Jensen, J. C. Kessler, Fr. Kiel, Theodor Kirchner, Theodor Kullack, Vinzenz Lachner, A. Löschhorn, Charles Mayer, Moritz Moszkowski, Joachim Raff, Karl Reinecke, Jos. Rheinberger, Anton Rubinstein, A. Saran, Jul. Schäffer, Xaver Scharwenka, Herrmann Scholtz, Jul. Schulhoff, Wilhelm Taubert, P. Tschaikowsky, Robert Volkmann, Nikolai von Wilm u. s. w.

Litteratur:

Bagge, Selmar, Geschichtliche Entwicklung der Sonate. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Breslaur, Emil, Der Klavierlehrer, Zeitschrift. Berlin, Peiser.

Bruyck, C. van, Die Entwicklung der Klaviermusik von Seb. Bach bis R. Schumann. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Ehrlich, H., Wie übt man am Klavier? Betrachtungen und Ratschläge. Berlin, Bahn.

- Ehrlich, H., Der musikalische Anschlag. Berlin, Bahn.
 Eichler u. Feyhl, Kurzgefasste Methodik. Esslingen, Weissmann.
 Elterlein, Ernst v., Beethovens Klaviersonaten. Leipzig, Matthes.
 Germer, H., Wie spielt man Klavier? Fünf didaktische Abhandlungen. Leipzig, Leede.
 Goetze, H., Abhandlung über Klavierspiel. Leipzig, Fritsch.
 Kothe, B., Vade mecum für Klavierspieler. Wolfenbüttel, Holle.
 Köhler, Louis, Führer durch den Klavierunterricht. Leipzig, Schuberth.
 Kullak, Ad., Die Ästhetik des Klavierspiels. Berlin, Guttentag.
 Lange, Elementarunterricht auf dem Pianoforte. Berlin, Springer.
 Liszt, Fr., Über die Fieldschen Nocturnes. Leipzig, Schuberth.
 Lorenz, Dr. Fr., W. A. Mozart als Klavierkomponist. Leipzig, Leuckart.
 Marx, A. B., Anleitung zum Vortrage Beethovenscher Sonaten. Berlin, Janke.
 Schneider, K. E., Musik, Klavier und Klavierspiel. Leipzig, Leuckart.
 Weitzmann, C. F., Geschichte des Klavierspiels. Stuttgart, Cotta.
 Wieck, Fr., Klavier und Gesang. Dritte Auflage. Leipzig, Leuckart.



§ 20. Zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes.¹⁾

Das Christentum wurde der Welt zuerst in griechischer Sprache verkündet, und darum waren es die Städte und Länder, in denen griechische Bildung herrschte, wie Alexandrien, An-

¹⁾ Berücksichtigte Litteratur:

1. Dr. B. Hölscher, Das deutsche Kirchenlied vor der Reformation. Münster, Regensburg, 1848.
2. Kienemund, Kurze Geschichte des katholischen Kirchengesanges. Mainz, Schotts Söhne, 1850.
3. Fr. Bollens, Der deutsche Choralgesang der katholischen Kirche. Tübingen, Lauppsche Buchhdl., 1851.
4. C. S. Meister, Das deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. Freiburg, Herder, 1862. II. Teil von W. Bäumker.
5. Jos. Kehrein, Kirchen- und religiöse Lieder a. d. 12.—15. Jahrh. Donauwörth, Buchhdl. des kath. Erziehungsvereins.
6. Hoffmann v. Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit. Hannover, Rümpler, 3. Ausgabe 1861.
7. Ph. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied von Luther bis auf Nicolaus Hermann. Stuttgart.
8. — Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes. Leipzig, Teubner.
9. C. v. Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang. 3 Bände. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
10. Dr. Karl August Beck, Geschichte des kath. Kirchenliedes von den ersten Anfängen bis auf die Gegenwart. Köln, Du Mont-Schauberg.

tiochien, Kleinasien, Thrazien und Griechenland, wo die ersten christlichen Gemeinden blühten. Auch im Abendlande wurde anfangs die griechische Sprache gebraucht, weil dieselbe in den grossen Städten geläufig war. So schrieb der Apostel Paulus an die Christen zu Rom in griechischer Sprache und Marcus verfasste in Rom das Evangelium in derselben Sprache. Dafür zeugt auch der Umstand, dass viele griechische Wörter in die lateinische Liturgie übergegangen sind, so z. B. finden wir in dem Karfreitagsgesange „Popule meus“ die Worte: Agios o theos, Agios ischyros, Agios athanatos (Heiliger Gott, Heiliger, Starker; Heiliger, Unsterblicher)! Ferner finden wir Wörter, wie Kyrie eleison, evangelium, homilia, catechesia, baptisma, eucharistia, paracletus, angelus, diabolus, parasceve, pentecoste, epiphania, clerus, episcopus, presbyter, diaconus, ecclesia, biblia etc. sehr oft angewandt.

Als sich aber das Christentum im Abendlande mehr ausbreitete, fing man an, die lateinische Sprache zu benutzen. Tertullian († um 240) war der erste Schriftsteller, der sich ihrer bediente. Durch Ambrosius († 397), Augustinus († 430) und Hieronymus († 420) wurde dieselbe zur Kirchensprache in liturgischer und dogmatischer Hinsicht ausgebildet. Es liegt in der Natur der Sache, dass sich die Liturgie und der Gesang in den verschiedenen Ländern im Laufe der Jahrhunderte verschieden gestaltete. Um die notwendige Einheit herbeizuführen, stellte Papst Gregor (590 — 604), wie wir bereits früher ausgeführt haben, die römische Liturgie und mit ihr den liturgischen Gesang fest. Als dann in Deutschland das Christentum durch Bonifacius (718—755) eingeführt wurde, kam auch dort der lateinische Ritus und der gregorianische Gesang zur Herrschaft, um dessen Ausbreitung sich Pipin der Kleine († 768), Karl der Grosse († 814) und die Klöster zu Fulda, St. Gallen, Regensburg u. s. w. besondere Verdienste erwarben. Dies darf durchaus nicht befremden gegenüber einer ganz rohen und unausgebildeten Sprache, deren Laute nicht einmal durch Buchstaben auszudrücken waren. Die lateinische Sprache war darum damals die Sprache der Wissenschaft, die Sprache der Gelehrten, und nahm zur deutschen Sprache etwa dieselbe Stellung ein, wie heute das Hochdeutsche zum Plattdeutschen. Ein gewiss kompetenter und vorurteilsfreier Mann, Professor Rud. von Raumer, sagt hierüber¹⁾: „Die deutsche Sprache war, wie die

¹⁾ „Die Einwirkung des Christentums auf die althochdeutsche Sprache“. Stuttgart 1845, pag. 165.

frühere griechische und lateinische, in den Vorstellungen des Heidentums erwachsen. Hatte sie, wie das deutsche Volk selbst, vor den beiden älteren Schwestern den Vorzug grösserer Frische und Lebendigkeit voraus, so war sie doch gerade mit diesen ihren Vorzügen auf einem ganz anderen Wege begriffen als die christlichen Grundanschauungen. Es galt also, in sehr wesentlichen Punkten, dem Zuge ihrer natürlichen Entwicklung entgegen zu treten und ihn in ein neues Bett zu leiten. Dazu bedarf es in der Regel einer Reihe von ausgezeichneten Geistern, die auf dasselbe Ziel hinarbeiten. Welche Männer sehen wir bei der christlichen Umgestaltung der römischen Sprache thätig! und doch brauchte diese Umgestaltung volle vier Jahrhunderte, ehe sie vollendet war. Unter den Männern, die das Christentum in Deutschland zuerst pflanzten und befestigten, ist nun keiner, der sich auch nur entfernt mit den grossen lateinischen Kirchenvätern, mit Augustinus und Hieronymus messen könnte.“

Wenn die katholische Kirche später und bis heute die lateinische Sprache als Kirchensprache beibehielt, so geschah es aus triftigen, hier nicht zu erörternden Gründen. Gleichwohl trug sie auch den nationalen Gesängen Rechnung und gestattete sie bei den Mysterien, zwischen den Strophen der Sequenzen, bei Wallfahrten, Prozessionen, vor und nach der Predigt, nach der Wandlung und dem Segen, bei Abendandachten, Stillmessen u. dgl. Man kann also, wenn man gerecht sein will, nur sagen, dass die Kirche dem deutschen Kirchenliede nicht die gleiche Sorgfalt angedeihen liess, wie dem gregorianischen Gesange, indem sie dessen Ausbildung einzelnen Personen des Priester- und Ordensstandes überliess und nach und nach das Bewährte und dem Volke bereits Liebgewordene sanktionierte, ganz ähnlich wie es bei den lateinischen Hymnen vor Gregor geschah.

Die Quellen, aus welchem das deutsche Kirchenlied sich entwickelte, sind folgende:

1. Man übersetzte lateinische Hymnen und benutzte dazu die gregorianischen Melodien, entweder im Original oder vereinfacht, wie dies z. B. an dem Liede: „Komm, Geist und Schöpfer (Veni creator spiritus)“ zu sehen ist.¹⁾ Auch bildete man wohl neue Melodien nach dem Muster der gregorianischen. Dieser Gesang bewährte also auch hier seine bildende Kraft und kulturhistorische Bedeutung.

¹⁾ Vgl. Beilage Nr. 21.

2. Man benutzte zu Übersetzungen geistlicher Lieder profane Melodien, wie dies z. B. bei dem Liede: „O Haupt voll Blut und Wunden“ der Fall war. Bekanntlich ist der Text eine von Paul Gerhardt verfasste Übersetzung des Hymnus: *Salve caput cruentatum* vom hl. Bernard (Abt von Clairvaux † 1153) und die Melodie, von J. L. Hasler herkommend, war ursprünglich zu einem weltlichen Madrigale geschrieben. („Mein Gemüt ist mir verwirret.“)

Wenn diese Melodie trotzdem heute zu den schönsten kirchlichen gezählt wird und einen Glanzpunkt in Bachs Passion bildet, so erklärt sich dies daraus, dass früher die weltliche Musik von der kirchlichen wenig unterschieden war, indem die jüngere Schwester von der älteren Form und Inhalt lieb.¹⁾

3. Man benutzte vielfach weltliche Volksmelodien zu geistlichen Texten. So legte man der von H. Isaak bearbeiteten Volksmelodie zu „Innsbruck, dich muss ich lassen“ ein Lied zu St. Annen unter. Die Protestanten gebrauchten später den Text: „Nun ruhen alle Wälder“. Den Text: „Von Gott will ich nicht lassen“ sang man nach der Melodie: „Ich ging einmal spazieren“. Ähnliches geschah in vielen anderen Fällen.

4. Neue Texte entstanden ferner durch Umarbeitung weltlicher Volkslieder. „Den liebsten Buben, den ich han“ (ein Weinlied) änderte man z. B. in: „Den liebsten Herren, den ich han“ um. Ähnliche Umarbeitungen lassen sich viele nachweisen.

5. Manche Melodien entstanden wohl auch dadurch, dass, wie C. S. Meister nachweist, unberufene Sammler den Sopran einer vierstimmigen Bearbeitung für die eigentliche Melodie ansahen, während sie doch nach der Sitte des Kontrapunktisten des 16. Jahrhunderts als *Cantus firmus* im Tenor lag.

6. Endlich wurden sowohl Texte als Melodien neu geschaffen.

Die Hauptquelle des deutschen Kirchenliedes vor der Reformation war somit der lateinische Hymnengesang. Denselben

¹⁾ Wollte man, auf obige Thatsache fussend, den Schluss ziehen, dass auch heute kirchliche und weltliche Musik einander gleichen können, so wäre dies ein Irrtum, und obiges Lied ist nie ein Beweis dafür. Text und Melodie müssen sich entsprechen, müssen adäquat sein. Haslers Melodie passte nicht zu dem weltlichen Texte und darum kam das Madrigal ausser Gebrauch, das forderte die gesunde Vernunft und der geläuterte Geschmack. Die Vermengung des Kirchlichen und Weltlichen ist ein Fehler, der als solcher erkannt und vermieden werden muss.

charakterisiert Dr. Beck in seiner Geschichte pag. 78 treffend, indem er schreibt: „Fast alle Hymnen, wenn sie nicht gerade Loblieder auf bestimmte Heilige sind, die lediglich die Tugenden derselben verherrlichen, gehen von einem Faktum, einer Tatsache aus. Sie führen dem andächtigen Gemüte Szenen aus dem Leben, Leiden, Sterben des Heilands, oder seiner Auferstehung und Himmelfahrt vor, verbreiten sich meist in einfach epischer Form über dieselben, fassen dann die epischen Momente in einen einzigen Grundgedanken zusammen, aus welchem sie gleichsam als die Frucht des im Anfange Erzählten praktische Anwendungen und Erwägungen folgen lassen. Das, was der Dichter in dem Augenblicke des geistigen Anschauens jener Begebenheiten aus dem Leben des Heilandes und der Heiligen gefühlt und empfunden, die Tugenden und Entschlüsse, zu denen er angefeuert wurde, bilden in der Regel den Kernpunkt dieser Anmutungen. Ist auch die Anlage mancher Hymnen nicht gerade derart, dass die Scheidung der epischen und lyrischen Momente streng durchgeführt ist, so muss man doch den episch-lyrischen Charakter derselben als das vorwiegende Gepräge der lateinischen Kirchenhymnen anerkennen.“ — —

I. Die Zeit bis zu dem 10. Jahrhundert.

Die ersten Anfänge des deutschen Kirchenliedes dürfen wohl in dem vom Volke vielfach wiederholten Rufe „Kyrie eleison“ gesucht werden, wovon sich auch (nach Hoffmann v. F.) der frühere Name „Kirleis, Leise, Leich“ herschreibt.

Man darf wohl annehmen, dass die ersten Lieder in eben derselben Weise entstanden, wie die Sequenzen. Wie Notker Balbulus (der Stammler, ein Mönch in St. Gallen † 912) „die sogenannten Neumen oder Jubilationen, diese textlosen Jubeltöne, (Koleraturen), welche auf das Alleluja in der Messe folgten, mit beziehungsreichen Texten versah,¹⁾ so dachte man zu gleicher

¹⁾ Reymund Schlecht weist dies in seiner „Geschichte der Kirchenmusik“ Beilage 10 nach. Der Reichtum an Sequenzen war übrigens sehr gross (Mone führt in seinem Werke: *Hymni latini medi aevi* 1853, allein 420 auf, und Notker selbst schrieb deren 78); nach der Revision der liturgischen Bücher durch Pius V. wurden aber nur 5 beibehalten, nämlich: 1. *Victimae paschali*; 2. *Veni sancte spiritus*; 3. *Lauda Sion*; 4. *Stabat mater*; 5. *Dies irae*. — Sequenzen, Folgegesänge, werden sie genannt, weil sie dem Alleluja nach dem Graduale folgen.

Zeit, nach der Mitte des 9. Jahrhunderts nämlich, daran, die zu einem blossen festlichen Schrei und Jubel gewordenen Töne des Kyrie eleison ebenfalls mit neuen geistlichen deutschen Worten zu bekleiden und sie so bedeutungsvoll und gleichsam lebendig zu machen.“ Ein Zeugnis für diese Annahme besteht auch darin, dass den ältesten Liedern als Schluss jedesmal das „Kyrie eleison“ als Refrain beigefügt ist.

Wenn sich aber Hoffmann v. F. darüber missbilligend äussert, dass das Volk lange Zeit auf diesen Ruf beschränkt blieb, so übersieht er gänzlich, dass die Lieder in den alten Tonarten noch heute dem Volke schwer fallen, um wie viel mehr musste das bei den Deutschen in dem Zeitraume von 800—1000, von welchen der Geschichtsschreiber Johannes Diaconus (vergl. pag. 20) ein so wenig schmeichelhaftes Bild entwarf, der Fall sein? —

Solche Lieder gab es schon sehr früh. C. S. Meister teilt einen Gesang zu Ehren des hl. Petrus im Faksimile aus dem 9. Jahrhundert mit, welcher lautet:

Unsar trohtin hat farsalt
sancte Petre giwalt,
daz er mac ginerjan
ze imo dingenten man.
Kyrie eleison,
Christe eleison.

Unser Herr hat übergeben
Sankt Peter die Gewalt,
Dass er kann bewahren
Den zu ihm hoffenden Mann.
Herr erbarme dich,
Christus erbarme dich.

Die 2. und 3. Strophe findet man bei Bollens, Kehrein, Hoffmann u. s. w. Die beigegebene Neumen-Schrift ist bis jetzt weder durch Schubiger noch durch Lambillote entziffert worden.

Aus jener Zeit wird auch ein deutsches Lied zu Ehren des hl. Gallus genannt, von dem St. Gallener Mönche Ratpert († 884) zu dem bestimmt ausgesprochenen Zweck verfasst, „dass das Volk es singe“. Das Lied ist im Originale verloren gegangen. Es existiert aber davon noch eine lateinische Übersetzung von dem Mönche Ekkehard († um 1036), welcher auch noch andere deutsche Lieder zu Ehren des hl. Ulrich kannte. Der berühmte Sprachgelehrte J. Grimm veröffentlichte aus der Bibliothek zu Oxford 26 Übersetzungen von Hymnen aus dem 9. Jahrhundert, die aber aller Wahrscheinlichkeit nach nicht für den Gesang bestimmt waren, sondern nur zum Verständnis des Textes dienen sollten.

II. Aus der Zeit vom 10.—12. Jahrhundert sind uns erhalten:

1. Lobgesang auf die hl. Jungfrau:

„Aaron inin erde,“

nach einer Handschrift des Klosters Mülk durch Hoffmann mitgeteilt.

2. Weihnachtslied:

„Er ist gewaltic unde stark“,

mitgeteilt von Pfeiffer aus der Heidelberger Liederhandschrift 1844. Das Lied ist von einem der frühesten Minnesänger Spervogel.

3. Das Osterlied:

„Krist sich ze marterenne gap“,

mitgeteilt durch Pfeiffer.

4. Das Osterlied:

„An dem oesterlichen Tage Maria Magdalêna gienc ze dem grabe“. (Hoffmann.)

5. Das Osterlied:

„Christ ist erstanden“.

Eine Handschrift dieses prachtvollen Liedes befindet sich im Kloster Neuburg und auf der Universitätsbibliothek zu Wien; es wurde früher bei den Osterspielen und zwischen den einzelnen Teilen der Ostersequenz in der Kirche gebraucht. Luther sagt von ihm (Tischreden): „Aller Lieder singt man sich mit der Zeit müde, aber das ‚Christ ist erstanden‘ muss man alle Tage singen.“

6. Das Pfingstlied:

„Nun bitten wir den hl. Geist“.

Dieses Lied findet Erwähnung in einer Predigt¹⁾ des Klosterbruders Berthold von Regensburg († 1272): „Wânt ihr Hêrschaft“, sagt der Redner, „daz die kyrleise durch gestüppe (um Nichts willen) erdâht si, der da spricht?“

¹⁾ Predigten, herausgegeben von Kling, Berlin 1824; neuere Originalausgabe von Pfeiffer & Strobel.

Nu biten wir den Heiligen geist
 umbe den rechten glauben allermeist,
 daz er uns behüte an unserem ende
 sô wir heim suln varn uz diesen elende.
 Kyrie eleison.

Ez ist gar ein nüz sanc, ir sult es iemer dester gerner singen unde sult ez alle mit ganzer andâht unde mit inigem Herzen hin ze gote singen unde rufen. Ez war gar ein gut funt unde ein nützer fund, unte er war ein wiser man der daz selbe liet von êrste vant.“

7. „In Gottes Namen fahren wir“

wurde 1167 in der Schlacht bei Tusculum als Bittruf angestimmt, auch war es eines der beliebtesten Wallfahrtslieder, dem man später den Text „dies sind die hl. zehn Gebot“ unterlegte. Meister Gottfried von Strassburg († zwischen 1240—50) erwähnt dieses Gesanges bereits 1210 in seinem „Tristan“. Derselbe Dichter schrieb auch einen „Lobgesang auf die hl. Jungfrau“, welcher aber mehr der geistlichen als der kirchlichen Poesie beizuzählen ist.

Zum weiteren Beweise, dass das Volk wirklich sang, führt Hoffmann folgende Thatsache an.

Der hl. Bernard predigte 1146 auch in Deutschland den Kreuzzug. Von seinen Reisebegleitern wurde ein uns erhaltener Bericht verfasst, in dem es heisst: „Bei jedem einzelnen Wunder (das der hl. Bernard wirkte) rief das Volk und liess seine Stimme zum Lobe Gottes durch die Wolken erschallen:

„Christ uns genâde
 Kyrie eleison
 Die Heiligen alle helfen uns.“

Und in einem Briefe desselben Berichterstatters an den Bischof Hermann von Konstanz heisst es später: „Am meisten schadete jedoch, als wir die deutschen Gegenden verlassen hatten, dass euer „Christ uns genâde“ aufhörte, und niemand da war, der zu Gott gesungen hätte. Das romanische Volk nämlich hat keine eigenen Lieder nach Art eurer eigenen Landsleute.“

III. Lieder aus dem 13. Jahrhundert.

Von grosser Wichtigkeit für die Ausbildung des Kirchenliedes waren im Mittelalter die Minnesänger. Ihnen, die insbesondere das Lob der Frauen sangen, lag es nahe, Maria als das Ideal der Frauen zu verherrlichen. Zu ihnen gehören: Walther von der Vogelweide (1198—1228); Reinmar von Zweter, † gegen 1270; Konrad von Würzburg, † 1287, von welchem Eichendorff sagt, dass seine Dichtungen „geradezu in Duft und Blüten aufgehen“ (vergl. „die goldene Schmiede“, ein Loblied auf Maria); Heinrich von Meissen, genannt Frauenlob († 1318); Barthel Regenbogen, ein Zeitgenosse Heinrichs von Meissen u. a.

Waren die Poesieen der Minnesänger auch zunächst nicht für die Kirche, sondern zur frommen Erheiterung und zur Erbauung im häuslichen Kreise bestimmt, so ist doch als sicher anzunehmen, dass durch dieselben rückwirkend auch die kirchliche Dichtkunst gefördert wurde. Auch darf wohl angenommen werden, dass manches ihrer Lieder in das Volk drang und bei Wallfahrten Anwendung fand, insbesondere ihre Marienlieder.

1. „Ein Kindlein so löbelich.“

Luther sagt von dem Liede: „Es muss freilich der hl. Geist den, der diesen Gang gemacht hat, also zu singen gelehrt haben.“ Und Urban Regius, Luthers Zeitgenosse, bezeugt, „denn die Christenheit von alters her allezeit auf die Weihnachten fröhlich gesungen hat: „Ein Kindlein so löbelich“.

2. „Ave Maria, eine rōse âne dorn.“

Siehe Hoffmann pag. 63.

4. „Es sungen drei Engel ein süssen Gesang.“

Nach der Chronik von Ottokar über die Schlacht am Marchfelde (den 26. August 1278) zwischen Ottokar von Böhmen und Kaiser Rudolf wurde dieses Lied auf dem Schlachtfelde gesungen, dessen Schluss:

„Sante Mari muoter unde meit,
al unsriu nôt sei dir gekleit“

dort wörtlich angeführt wird.

4. „In dulci jubilo, nu singet u. seid fro“, wohl die älteste Art eines geistlichen Mischliedes, das später vielfach Nachahmung fand.

IV. Aus dem 14. Jahrhundert¹⁾ stammen:

1. Die Übersetzungen von *Lauda Sion, Pange lingua* und *Adoro te*.

Als im Jahre 1261 das Fronleichnamfest neu eingeführt wurde, bekam der hl. Thomas v. Aquin (1225—1274), der grösste Gelehrte des Mittelalters, den Auftrag, das Offizium des

¹⁾ Wichtig in bezug auf das deutsche Kirchenlied sind in dieser Periode die Geissler- oder Flagellanten-Fahrten, die zwar 1261 in Italien auftauchten, aber erst 1349 in Deutschland zu einer Art ansteckender Schwärmerei wurden, nachdem durch langwierige Kriege, durch Erdbeben, Heuschrecken, Pest (schwarzer Tod) und Misswachs namenloses Elend über die Menschheit gekommen war. Nach verschiedenen Berichten von Zeitgenossen war der Verlauf einer solchen Prozession, die 33 $\frac{1}{2}$ Tage dauerte, etwa folgender. Die Geissler gingen paarweise, voran der Meister mit einer rotseidenen Fahne, auf welcher die Geisselung Christi gezeichnet war. Jeder trug auf dem Kopfe einen weissen Hut mit rotem Kreuz, am blossen Oberkörper eine schwarze Kutte, in der linken Hand ein hölzernes Kreuz, in der rechten eine Geissel. So zogen sie singend, betend und geisselnd von Stadt zu Stadt. Vor der Stadt oder dem Dome angekommen, entkleideten sie den Oberkörper, warfen sich auf die Erde und beteten. Darauf erhoben sie sich auf die Kniee, der Meister sang vor und die anderen nach:

„Tretent herzu swer buezen welle!
so vlihen wir die heize Helle
Lucifer ist ein boeser Geselle.“

Und zum Schlusse sangen sie:

„Jesus ward gelabet mit gallen,
dez süln wir an ein crûze vallen.“

Darauf geisselten sie sich wiederholt. Der Meister gab jedem einen Geisselhieb sprechend:

„Stand uf durch der reinen martel êre
und hüete dich vor dee Sünden mêre.“

Endlich erhoben sie sich singend:

„Nu hebent uf die üwern Hende,
daz Gott diz groze sterben wende!
Nu hebent uf die üwere arme,
daz sich got über uns erbarme.“

Gewöhnlich wurde darauf noch eine Predigt gehalten und ein Brief vorgelesen, der angeblich durch einen Engel nach Jerusalem gebracht wurde, worin zur Sühne der Verbrechen die Geisselfahrten vorgeschrieben werden. Man sang zum Schlusse das Lied: „Es sungen drei Engel ein süssen Gesang“ und begab sich in die von Bürgern angebotenen Wohnungen.

Da sich diesen Geisslerfahrten später unreine Elemente beimischten, und die Geissler diesen Bussübungen grössere Wirkungen zuschrieben als den Sakramenten, verbot sie Papst Clemens VI., und noch das Konzil von Konstanz (1414—18) musste strenge Massregeln gegen diese fanatische Sekte anordnen.

Festes, d. h. das Messformular, die Vespren u. s. w. anzufertigen. Zu diesem Zwecke dichtete er die Sequenz *Lauda Sion* und die beiden Hymnen *Pange lingua* und *Adoro te*, welche zu dem Besten gehören, was wir besitzen. Von demselben stammt auch das beliebte Lied „*Omni die dic Mariae*“, welches bisher dem hl. Casimir zugeschrieben wurde. Der Irrtum entstand dadurch, dass Casimir das Lied, welches er im Leben sehr hoch schätzte, sich in seinen Sarg legen liess.

2. Christi Mutter stund mit Schmerzen (*Stabat mater*).

Die Sequenz wurde von dem Franziskaner Jacoponus gedichtet, der 1306 starb. Wieland sagt über diese Dichtung im Merkur von 1781: „Der fromme Ordensmann, der dieses Lied in der Einfalt seiner Seele, aber gewiss aus Drang des wahrsten Gefühls in innigster Theilnehmung, Wehmut und Bussfertigkeit, mit einem Herzen, das von Glauben und Liebe überwallte, hervorstammelte, machte gewiss keinen Anspruch auf den Lorbeer des Apoll, aber seine Strophen haben bloss als stammelnde Seufzer eines einfältig-redlichen Mönches eine Wahrheit, eine Wärme und ein Sublimes, wobei jeder nicht gefühllose Zuhörer des schlechten Lateins gern vergisst.“ Antony teilt dazu 3 Melodien mit.¹⁾ Wir besitzen gegen 80 Übersetzungen davon.

3. Gott sei gelobet und gebenedeit.

4. Uns kommt ein Schiff gevaren,
wahrscheinlich von Tauler † 1361.

5. Inmitten wir im Leben sind. (*Media vita*.)

Dichter und Komponist dieses schönen Gesanges ist Notker Balbulus (830—912), Mönch zu St. Gallen. Veranlassung gab ihm der Anblick von in Todesgefahr schwebenden Bauleuten. Die deutsche Übersetzung fällt wohl in diese Periode. Da man dasselbe auch zu abergläubischen Zwecken benutzte (man glaubte, es schütze vor dem Tode und könne den Untergang des Gegners herbeiführen), sah sich das Konzilium von Köln 1316 genötigt, den Gebrauch einzuschränken.

Sind auch aus diesem Grunde nur Fragmente ihrer Lieder auf uns gekommen, so muss doch konstatiert werden, dass durch die Geissler das Singen deutscher Lieder gefördert wurde, und dass gewisse Lieder, namentlich: „In Gottes Namen fahren wir“, „Es sangen drei Engel“ und die Übersetzungen von *Media vita* und *Stabat mater* eine allgemeine Verbreitung fanden.

¹⁾ Antony, Lehrbuch des gregor. Gesanges. Münster 1829.

6. Dies irae.

Deutsche Übersetzungen dieser herrlichen Sequenz von Thomas von Celano (Franziskanermönch, † um 1250) kommen schon sehr früh vor. Bollens sagt darüber: „Mit den schlichsten, einfachsten Worten schildert sie auf ergreifende, erschütternde Weise Gottes Weltgericht am jüngsten Tage und die ernstesten Töne der Melodie ziehen schauerlich wie ein Leichenzug an uns vorüber.“

7. Das Osterlied

„Du Lenze guot“

von Konrad von Queinfurth, Pfarrer zu Steinkirch, † 1386; er liegt in der Franziskanerkirche¹⁾ zu Löwenberg in Schlesien begraben. Interessant ist die fünfte Strophe, welche lautet:

„In fröuden groz lat ir iuch hiute hören
lat klingen hellen süezen klanc
ir leien in den kirchen, ir pfaffen in den kören
zem widergelt sî iur gesanc
und singet: „Christus ist erstanden
wol hiute von des todes banden.“

Hieraus geht unwiderleglich hervor, dass das Volk seine Lieder nicht bloss ausserhalb der Kirche, wie einige meinen, gesungen, und dass dieser Gebrauch nicht nur am Rhein, sondern auch in Schlesien üblich war.

In jene Zeiten fallen ferner die Übersetzungen lateinischer Hymnen durch den Mönch Johannes von Salzburg, † 1396, von dem auch eigene Lieder und Nachbildungen lateinischer Hymnen herkommen. (Vergl. Hoffmann pag. 239—245.)

V. Im 15. Jahrhundert

dictete Heinrich von Lauffenberg, Priester zu Freiburg im Breisgau (1437), viele Lieder, von welchen Hoffmann 47 verschiedene pag. 248—49 anführt. Wackernagel giebt die Texte pag. 624—663, darunter das bekannte:

„Ein kint geborn ze Bethlehem.“

Um die oft anstössigen weltlichen Texte zu beseitigen und dem Volke die ihnen anhaftenden Melodien zu retten, unternahm es

¹⁾ Dient gegenwärtig als Kaserne.

Lauffenberg mit Vorliebe, seine geistlichen Dichtungen mit weltlichen Volksmelodien zu schmücken und weltliche Texte in geistliche umzudichten, was später protestantischerseits Nachahmung fand. Auch Luther konnte, wie er sagt, nicht begreifen, warum der Teufel alle schönen Melodien für sich allein haben sollte.

Eine Handschrift von Nicolaus von Cosel in der Breslauer Universitäts-Bibliothek enthält das Lied:

„Also heilig ist der Tag.“

In das 15. Jahrhundert fallen ferner das herrliche, unter dem Titel „das altkatholische Triersch-Christliedlein“ bekannte: „Es ist ein Ros entsprungen“ und das überaus innige Meistersingerlied:

„Maria zart
von edler Art
ein Rose ohn allen Doren
Du hast auss macht
Her wieder bracht
das vor lang war verloren.“

Am Ende des Jahrhunderts haben wir noch Böschensteins Passionslied:

„Da Jhesus an dem creutze stuond“

zu notieren. Der Dichter wurde 1472 zu Esslingen in Württemberg geboren und † zu Augsburg 1539.

Hier sei noch kurz der sogenannten „Kindelwiegelieder“ gedacht, die im 14. und 15. Jahrhundert entstanden. An anderer Stelle (§ 10) wurden bereits die geistlichen Schauspiele erwähnt. Dazu gehörten auch die Weihnachtsspiele, die sich aber nicht bloss auf die Kirche beschränkten, sondern auch in der Familie zur Anwendung kamen und sich hier um die „Krippe“ gruppierten. Es entstanden nun zu diesem Zwecke eine grosse Zahl Wiegenlieder, die noch heute beliebt und zum teil im Gebrauche sind, z. B.: „Ein Kind geborn zu Bethlehem“; „Als ich bei meinen Schafen wacht“; „Joseph, lieber Neffe mein“; „O Jesulein zart, das Kripplein ist hart“ u. s. w.

Noch bleiben drei besondere Arten von Liedern zu betrachten.

1. Die deutschen Glossenlieder.

Ihre Eigentümlichkeit besteht darin, dass lateinische Lieder mit einer gereimten Erklärung versehen sind, z. B. das Ave maris stella von Heinrich von Lauffenberg:

Ave maris stella, bis grüst ein stern im mer
tu verbi dei cella, du gotes muter Her,
Dei mater alma, du gotz gebererin u. s. w.

2. Die Mischlieder.

Wie schon der Name besagt, bestehen die Strophen aus lateinischen und deutschen Worten, die jedoch den Gedanken weiterführen. Sie kommen bereits im 14. Jahrhundert vor und scheinen spasshaften weltlichen Liedern des 12. und 13. Jahrhunderts nachgebildet zu sein. Eines der volkstümlichsten Lieder dieser Gattung ist das bereits angeführte:

In dulci jubilo
Nu singet und seid froh
Unser aller Wonne
Liegt in praeseptio
Und leuchtet wie die Sonne
Matris in gremio,
Qui es A et O,
Qui es A et O!

Meister dieser Gattung ist Lauffenberg. Von ihm existiert z. B.:

Regina celi, terre et maris
Du tu mir diner Hilfe schin,
Maria tu vocaris
Dz ich en gang der Helle pin.

— — —
Puer natus ist uns gar schon
woluf mit süssem engel ton!
Transeant in Bethlehem
im Geist biss gen Jherusalem.
Jhesus dz kindelin
lyt in eim kripfelin.

3. Die sogenannten Contrafacta oder geistlichen Parodien.

Das sind geistliche Lieder, die aus weltlichen entstanden sind und zwar durch Umänderung oder Verwechselung einzelner Wörter. Einige Proben erklären das näher.

Der Jäger.

Es wollt ein Jäger jagen
vor ienem Holtz
Was begegnet im auf der Hei-
den?
drei frewlein hübsch und stolz.

Vom geistlichen Jäger.

Es wollt ein Jäger jagen
wol in des Himmels tron
Was begegnet im auf der Hei-
den?
Maria, die jungfrau schon.

Muskatellerlied.

Den liebsten bulen, den ich han,
Der ligt beim wirt im keller,
Er hat ein hölzens röcklein an
und heisst der Muskateller.

*Den liebsten Bulen, contra-
factum.*

Den liepsten Herren, den ich han,
der ist mit lieb gebunden,
Er luchtet in dem herczen min
und fröwet mich zu allen stunden.

Abschied von Insbruck.

Insbruck, ich muss dich lassen,
ich far dahin mein strassen
in fremde Land dahin.

Contrafactum.

O Welt, ich muss dich lassen,
ich far dahin mein strassen
ins Ewig Vaterland.

Umgekehrt wurde aber auch aus dem sehr schönen kirchlichen Liede: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ von Nicolai ein weltliches gebildet: „Wie schön leuchten die Äugelein“.

Am Ende des 15. Jahrhunderts, von 1470 an, erschienen viele Lieder gedruckt und zwar entweder als Anhang zu Gebetbüchern und Agenden oder auf besonderen Blättern. Solcher Drucke zählt Meister (pag. 36—40) 39 namentlich auf, auch sind sie in Ph. Wackernagels Bibliographie genau beschrieben.

Von Gesangbüchern seien insbesondere aufgeführt:

1) „Das büchlein Halt jun von erst die siben zyten“ . . . 192 Bl. 8. Gedr. um 1470.

2) „Der Psalter Maria d. h. Passionslieder in Herzog Ernsts Ton von Meister Sixt Buchsbaum.“ 1493.

3) „Ortulus Anime“ Strassburg 1503.

4) „Salus Anime“ . . . Nürnberg 1503.

Aus dem Vorausgegangenen, so lückenhaft es auch der gebotenen Kürze wegen gegeben werden musste, geht unwiderleglich hervor, dass die kath. Kirche schon vor der Reformation zahlreiche Kirchenlieder besass, und dass mithin die oft aufgestellte Behauptung, der deutsche Kirchengesang sei erst

durch die Reformatoren eingeführt worden, auf einem Irrtum beruht.¹⁾ Luther selbst giebt dafür Zeugnis. In den geistlichen Liedern, Wittenberg 1535 sagt er: „Nun folgen etliche geistliche Lieder, von den Alten gemacht . . . diese alten Lieder, die hernach folgen, haben wir auch mit aufgerafft, zum zeugniss frommer Christen, so vor uns gewest sind.“ Und in der Vorrede zu den „Christlichen Gesängen lateinisch und deutsch zum Begrebnis, Wittenberg 1542“ sagt er: „Zudem haben wir auch, zum guten Exempel, die schöne Musica oder Gesänge, so im Babstum in Vigilien, Seelenmessen und Begrebniss gebraucht sind, genommen, der etliche in dies Büchlein drucken lassen und wollen mit der Zeit mehr nehmen. Doch anderen Text darunter gesetzt . . . der Gesang und die Noten sind köstlich, schade wäre es, dass sie sollten untergehen.“ Über denselben Gegenstand sagt Melanchthon in der Apologie der Augsburgerischen Konfession: „Dieser Gebrauch ist allzeit löblich gehalten in der Kirche. Denn wiewohl an etlichen Orten mehr, an etlichen Orten weniger deutsche Gesänge gesungen worden: so hat doch in allen Kirchen je etwas das Volk deutsch gesungen. Darum ist's so neu nicht.“

Um aber gerecht zu sein, muss zugestanden werden, dass der deutsche Choralgesang durch die Reformation einen bedeutenden Aufschwung nahm und rückwirkend auch die Katholiken veranlasste, das Vorhandene zu sammeln und Neues zu schaffen.

Luther behielt zunächst das lateinische Messformular bei, gestattete aber, einzelne deutsche Lieder einzulegen. Im Jahre 1524 erschien dagegen: „Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes“. Um die nötigen Lieder herbeizuschaffen, regte er nicht bloss andere zum Dichten neuer Lieder an, sondern war selbst thätig, indem er die vorhandenen seinem Lehrbegriffe gemäss umarbeitete („christlich korrigierte“, wie es damals hiess) und neue dichtete. Ihrer Entstehungsweise nach lassen sich Luthers deutsche Kirchenlieder²⁾ unter folgenden Gesichtspunkten zusammenfassen:

¹⁾ Nur das ist wahr, dass das deutsche Kirchenlied durch Luther allmählig zum offiziellen liturgischen Gesange der protestantischen Kirche erhoben wurde, während es von Katholiken nur gelegentlich und ausnahmsweise, wie früher erwähnt, benutzt wurde und wird.

²⁾ Prachtausgaben seiner Lieder erschienen von v. Winterfeld als Festschrift zur vierten Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst. Leipzig 1840, und von Ph. Wackernagel, Stuttgart 1848.

A. Übersetzungen und Umarbeitungen von zuvor schon übersetzten Gesängen:

1. Verleih uns den Frieden gnädiglich; 2. Christus unser Heiland; 3. Gelobet seist du Jesu Christ; 4. Der du bist drei in Ewigkeit; 5. Was fürch'st du Feind Herodes sehr; 6. Komm heiliger Geist, Herre Gott; 7. Nun komm der Heiden Heiland; 8. Wir glauben all an einen Gott; 9. Herr Gott, dich loben wir; 10. Christum wir sollen loben schon; 11. Mitten wir im Leben sind; 12. Komm Geist und Schöpfer.

B. Überarbeitungen deutscher geistlicher Volkslieder.

13. Gott sei gelobet und gebenedeit; 14. Christ lag in Todesbanden; 15. Nun bitten wir den heil'gen Geist; 16. Gott der Vater wohn' bei uns.

C. Bearbeitung lateinischer Psalmen.

17. Ach Gott vom Himmel sieh darein; 18. Es spricht der Unweisen Mund; 19. Eine feste Burg ist unser Gott; 20. Es wollt uns Gott genädig sein; 21. Wäre Gott nicht mit uns; 22. Wohl dem, der in der Gottesfurcht; 23. Aus tiefer Not schrei ich zu dir.

D. Bearbeitung einzelner Bibelstellen.

24. Jesaia dem Propheten das geschah; 25. Vater unser im Himmelreich; 26. Vom Himmel hoch da komm ich her; 27. Mit Fried' und Freud' fahr ich dahin; 28. Sie ist mir lieb die werthe Magd; 29. Dies sind die heil'gen zehn Gebot; 30. Mensch, willst du leben seliglich; 31. Christ, unser Herr, zum Jordan kam.

E. Frei gedichtete Lieder.

32. Nun freut euch liebe Christen; 33. Ein neues Lied wir heben an; 34. Jesus Christus unser Heiland; 35. Vom Himmel kam der Engel Schaar; 36. Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort.

In musikalischer Beziehung, die uns ja hier vorzugsweise interessiert, ist zu bemerken, dass Luther, der ehemalige Kurrende-Sänger, im Gesange wohl bewandert war, und dass er ihn nicht bloss persönlich liebte, sondern auch nach Kräften zu verbreiten suchte. Zu diesem Zwecke verband er sich, wie bereits erwähnt wurde, mit den Kapellmeistern Walther und Senfl. Inwieweit er selbst als Erfinder von Melodien anzusehen ist, das ist ein streitiger Punkt. Zuerst nahm man einige 30, später 20 Melodien als von ihm komponiert an, bis endlich Koch und von Winterfeld deren noch drei festhielten, nämlich:

- 1) Wir glauben all an einen Gott;
- 2) Jesaia dem Propheten das geschah;
- 3) Eine feste Burg ist unser Gott.

Das erste Lied ist aber in einer Breslauer Handschrift vom Jahre 1417 bereits vorhanden, wie C. S. Meister nachwies. Die Beweisstelle für das 2. Lied lautet bei Walther, „dass Luther

alle Noten auf den Text nach dem Accent und Concent meisterlich und wohl gerichtet habe“, worunter doch nur eine rhythmische Bearbeitung verstanden werden kann. Es bleibt darum nur ein Lied übrig, und darüber sagt Arrey von Dommer in seiner Musikgeschichte: „Von all diesen Annahmen ist keine einzige auf unumstössliche Beweise gegründet, kein Zeitgenosse des Reformators hat sich unzweideutig darüber ausgesprochen, und er selbst hat weder in einem seiner vielen Briefe noch in einer seiner Vorreden zu den Gesangbüchern als Erfinder irgend einer Melodie sich bekannt. Einzelne Äusserungen von Zeitgenossen, auf welche hin man Luther mehrere Melodien zugeschrieben hat, sind von so allgemeiner Natur, dass sie fast gar keine Beweiskraft haben.“

Neuerdings hat W. Bäumker in den „Monatsheften“ für Musikgeschichte (Jahrg. 1880, pag. 155) durch Gegenüberstellung der Noten nachgewiesen, dass die Melodien des 2. und 3. Liedes dem gregorianischen Gesange entlehnt sind.

Was die Komponisten der Liedweisen betrifft, so herrscht darüber eine grosse Unsicherheit, insbesondere über die des 16. Jahrhunderts. Die Ursache davon ist in dem merkwürdigen Umstande zu suchen, dass man damals die Sänger (d. h. die Komponisten) und die Tonsetzer unterschied und letztere höher stellte als erstere. Die Bearbeiter unterliessen es nicht, jedesmal ihre Namen beizusetzen, dagegen fehlen die Angaben betreffs der Melodien. So viel steht jedoch fest, dass die Melodien vielfach entlehnt waren, entweder dem Schatze der kath. Kirche oder dem weltlichen Volksliede. Obwohl die Benutzung weltlicher Volksmelodien der früheren Zeit nicht fremd war (vergl. die Schule der Niederländer!), so geschah dies doch im 16. Jahrhundert häufiger als ehemals, und darin liegt auch der Grund, weshalb das prot. Kirchenlied im Volke grosse Sympathien fand und zur schnellen Verbreitung der Reformation thatsächlich viel beitrug. Während früher der gregorianische Choral als Cantus firmus benutzt wurde und den befruchtenden Keim zur Fortbildung der Musik in sich trug, so war es von nun an das religiöse Volkslied, welches die Musik zu neuen Zielen und Aufgaben führte. Dieses wichtige Moment der Musikgeschichte darf nicht übersehen und unterschätzt werden.

Wer über die Komponisten der prot. Kirchenlieder Genaueres zu wissen wünscht, dem empfehlen wir: „Döring, Choralkunde. Danzig 1865“; denn bei dem massenhaften Stoff könnte hier nur ein magerer und unzureichender Auszug gegeben werden.

Dagegen soll versucht werden, kurz zu skizzieren, in welcher Art und Weise der Kirchengesang ins Leben trat, und wie er sich im Laufe der Zeit entwickelte.¹⁾

I. Weise, von Luther bis Osiander (1586).

Der in dieser Zeit für den geistlichen Gesang herrschende Motettenstil wird auch für den mehrstimmigen Satz des evangelischen Kirchengesanges angewendet. Die Melodie liegt in den meisten Fällen, ähnlich wie der gregorianische Gesang bei der niederländischen Schule, im Tenor, die übrigen Stimmen bewegen sich figuraliter um dieselbe, ihr Eintritt geschieht fugenweise. Das erste mehrstimmige Gesangbuch gab der sächsische Kapellmeister Walther mit einer Vorrede von Luther 1524 heraus. Dasselbe enthält 43 Nummern (darunter 5 lateinische) und erschien in 5 Stimmheften für Sopran, Alt, Tenor, Vagans (II. Tenor) und Bass. Die Bearbeitung der Lieder ist fast durchgängig in der angegebenen Weise ausgeführt. In neuester Zeit ist Walthers Gesangbuch von Dr. Otto Kade in Partiturausgabe veröffentlicht worden. Bei der historischen Wichtigkeit desselben kann ich mir nicht versagen, unten eine kurze Probe des Satzes mitzuteilen²⁾ und überlasse es dem Leser zu erwägen, ob und

¹⁾ Der Verfasser hält sich für verpflichtet, Herrn Professor Dr. Julius Schäffer für die ihm hierbei gewährte gütige Unterstützung den wärmsten Dank auszusprechen.

²⁾ „Nu kom, der Heiden Heiland“ aus Johann Walthers Gesangbuch (Nr. 20).

Discant

Nu kom, der hei - - - - -

Alt

Tenor
Cantus
firmus

Vagans

Nu kom, der hei - - - - - den

Bass

Nu 12* kom,

- den Hei - - - land, nu . . .

Nu kom,

Hei - - - land, nu kom, . . .

der Hei - - - den Hei - - -

kom, . . der hei - - - - - den

Nu kom, der hei - den

der hei - den Hei - - -

. . . der hei - - - den Hei - - -

- - - land, nu kom, . . . der hei - -

in welcher Weise das Volk bei der Ausführung mitwirken konnte. Die vornehmsten Setzer dieser Periode sind: Ludwig Senfl (Kapellmeister zu München 1530, † um die Mitte des Jahrhunderts), Heinrich Fink (1536 erschienen von ihm „Schöne auserlesene Lieder“), Georg Rhau (geboren 1488, Kantor zu Leipzig, später Buchdrucker in Wittenberg, † 1548), Martin Agricola (geboren zu Sorau um 1486, Kantor zu Magdeburg, † 1556), Balthasar Resinarius (Schüler von Isaak, Bischof zu Lippa), Benedict Ducis (eigentlich Herzog, wahrscheinlich ein Schüler von Josquin), Anton Scandelli (Italiener, 1562 Kapellmeister des Kurfürsten zu Dresden), Leonhard Schröter (Kantor zu Magdeburg), Jacob Meiland (lebte in der 2. Hälfte des Jahrhunderts zu Ansbach, später zu Frankfurt) und Matthias le Maistre (Flamänder von Geburt, Nachfolger von Walther zu Dresden).

Beispiele der Schreibweise der genannten Tonsetzer findet man in Winterfelds Werk: „Der evangelische Kirchengesang“. I. Leipzig 1844. Dass diese Sätze bestimmt waren, den Gemeindegang zu begleiten, ist wohl nicht zu bezweifeln. Die Lage der Melodie im Tenor und die Verhüllung desselben durch mehr oder weniger künstliche Figuralstimmen erschwerte

The musical score is written for six parts, likely representing different voices or instruments. The notation is in a historical style, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are written below the staves, with some parts obscured by the musical notation. The lyrics are: "Hei - - - land, der", "Hei - - - land,", "land, der", "land, der Jung-frau - en", "den Hei - - - land, der".

aber das Mitsingen der Gemeinde, ja machte es oft ganz unmöglich. Das Bedürfnis einer Reform machte sich deshalb fühlbar.

Vorbereitet wurde diese Reform durch Goudimel in dessen Kompositionen der Psalmen für die calvinistischen Gemeinden. Die Melodie liegt zwar auch hier noch im Tenor, aber die übrigen Stimmen sind im einfachen Kontrapunkte gehalten. Jene Psalmen wurden von Lobwasser, Professor der Rechte zu Königsberg, übersetzt und so gelangten Goudimels Tonsätze auch in Deutschland zu grosser Verbreitung. Goudimels Nachfolger in Bearbeitung der Psalmen waren Claudin le Jeune († 1611) und Samuel Marschall (Organist zu Basel). Bei letzterem liegt die Melodie bereits in der Oberstimme.

II. Weise.

Lucas Osiander, Fürstl. Württemb. Hofprediger, gab 1586 fünfzig geistliche Lieder mit 4 Stimmen heraus, „also gesetzt, dass eine christliche Gemeinde durchaus mitsingen kann.“ Die Melodie liegt in der Oberstimme, die übrigen Stimmen schliessen sich ihr so im einfachen Kontrapunkte an, dass sie zugleich mit ihr beginnen und alle Fermaten mit ihr abschliessen. Diese Weise fand zahlreiche Nachfolger. Der bedeutendste unter ihnen ist Hans Leo Hassler (vierstimmige Gesänge simpliciter gesetzt, 1608). Ausser ihm haben Seth Calvisius (geboren 1556, Kantor an der Thomaskirche zu Leipzig, † 1615), Bartholomäus Gesius (Kantor zu Frankfurt a. d. O., † 1614), Hieronymus, Jacob und Michael Praetorius (die beiden ersten waren Organisten zu Hamburg, der dritte und wichtigste, geb. 1571, † 1621, war Prior zu Ringelheim, später Kapellmeister am Braunschweigischen Hofe, Hauptwerk „Musae Sionae“), Gotthard Erythräus (geb. zu Strassburg, Kantor daselbst, † 1617), Erhard Bodenschatz (Kantor zu Schulpforta, zuletzt Pastor, † 1636), Martin Zeuner (Hof- und Stiftsorganist zu Onolzbach), Melchior Frank (in Zittau um 1580 geb., lebte zu Nürnberg und Koburg, † 1639) u. a. ähnliche, mehrstimmige Singbücher herausgegeben, „also eingerichtet, dass ein jeder Christ mit einstimmen kann.“

Dabei ist zu bemerken, dass die Gemeinde mit dem Choresang; die Orgel hatte nur die Aufgabe, die Stimmen des Chors mitzuspielen, wie die aus jener Zeit herstammenden Orgel-Tabulaturen beweisen.

Die Konsequenz dieser Weise hätte zur Auflösung des Kunstgesanges geführt. Derselbe wurde in modifizierter Art hergestellt in der

III. Weise

durch Johannes Eccard. (Vergl. pag. 51.) Sein Hauptwerk war: Zwei Bände fünfstimmiger Tonsätze über die Melodien der gebräuchlichsten Kirchenlieder (1597). In der Vorrede sagt er: die Melodien habe er in der Oberstimme behalten, in stetem, durch keine Unterbrechung gehemmtem Fortschritte, damit die Gemeinde sie „aus dem Discantu wohl und verständlich hören und bei sich selbst nach ihrer Andacht singende imitiren könne“, in der Behandlung der übrigen Stimmen (denen er nach Art des Motettenstils eine selbständige Führung giebt) hoffe er den Beifall erfahrener Künstler zu gewinnen. Eccard erreichte dadurch, dass er dem Gemeinde-Prinzip und den Kunstanforderungen in gleicher Weise gerecht wurde, eine Bedeutung für den evangelischen Kirchengesang, wie Palestrina für den katholischen.

Die drei Praetorius, Joachim v. Burgk (um 1546 geboren, Kantor zu Mühlhausen), Melchior Frank, Walliser (geboren zu Strassburg, † daselbst 1648), u. a. folgten dem Vorgange Eccards; doch gingen von nun an die II. und III. Weise neben einander fort. Hauptvertreter der II. Weise in dieser Zeit ist Johannes Krüger (geboren 1598, Kantor und Gymnasiallehrer zum grauen Kloster zu Berlin, † 1662). Andere sind: Andreas Herbst (um 1659), Johann Jeep (1607), Moritz, Landgraf von Hessen (1612) und Hermann Schein (1627). Eccard hatte schon vor seinem Hauptwerk und nachher in seinen Festliedern seine Weise in freien Schöpfungen kultiviert; ebenfalls in freien Schöpfungen thaten sich hervor: Joachim v. Burgk und Eccards Schüler, Stobäus († 1646 als Kantor zu Königsberg).

IV. Weise. Arienform.

Hauptvertreter: Johann Rudolf Ahle und dessen Sohn Johann Georg Ahle. Ersterer wurde 1625 zu Mühlhausen in Thüringen geboren, war Kantor und zuletzt Bürgermeister in seiner Vaterstadt. Seine sogenannten Arien waren mehrstimmige, oft mit Instrumentalbegleitung und symphonischen Einleitungen versehene Sätze. Sie sind jedoch mehr der Ausdruck von Einzel-

bestimmungen und darum mehr für die Hausandacht geeignet. Daraus erklärt sich auch die örtliche Beschränkung dieser Weise auf Mühlhausen.

V. Weise. Konzert-Form.

Das Aufblühen der Oper und die bald nach dem Beginne des 17. Jahrhunderts von Italien her in Deutschland eingebürgerte neue Art geistlichen Tonsatzes führte zu einer mehr dramatischen Behandlung der Kirchengesänge, die nun den Namen „Gespräche“ und „Konzerte“ bekommen. Hauptvertreter dieser Weise ist Heinrich Schütz (vergl. pag. 55). Nach ihm ist besonders Hammerschmidt (geboren 1611, wirkte als Kantor zu Zittau) zu nennen.

Diese Weise erreichte ihre Vollendung erst im folgenden Jahrhundert in den Kantaten Johann Sebastian Bachs u. a.

VI. Weise.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts findet ein allmählicher Verfall des Gemeindegesanges statt, dagegen herrscht der Kunstgesang vor. Die Gesangbücher enthalten meistens nur noch die Melodien mit Unterlegung des Generalbasses. Hier sind zu nennen: Johann Schop (Kapellmeister zu Hamburg, Komponist Ristscher Lieder) und Peter Sohr (Lehrer in Elbing, Komponist vieler Choralmelodien). An die Stelle des leitenden Chors trat das Orgelspiel. Die Folge davon war Verwischung des lebendigen Rhythmus und allmähliche Verwandlung desselben in den gleichmässigen Gesang, den die Melodien heutzutage aufweisen. Das Darmstädter Kantional (1678) bezeugt dies zuerst als Thatsache.

Nach der Begründung des Pietismus durch Spener (1686) erfolgte ein neuer Aufschwung oder vielmehr ein letztes Aufblühen des Gemeindegesanges. Das berühmte Werk dieser Richtung ist das Gesangbuch von Freylinghausen (1704 und 1714), bei welchem aber teilweise der Einfluss der Opernmusik zu Tage tritt.

Gellerts Lieder gaben eine kurze Nachblüte. Als Tonsetzer und Komponisten sind hier zu nennen: Joh. Friedrich Doles (geb. 1715, Schüler von Joh. Seb. Bach, Kantor zu Leipzig, † 1789), Ph. Em. Bach (geb. 1714, Sohn Joh. Seb. Bachs, † 1788 zu Hamburg) und A. Hiller (geb. 1728 † 1799 als Kantor an der Thomasschule zu Leipzig).

Schon seit Beginn des 18. Jahrhunderts sind Gesang- und Choral- (Orgel-) Bücher überall getrennt. Dretzelsches Choralbuch 1731; Kühnau 1786, 1790.

Von Choralbearbeitungen der neueren Zeit sind als die hervorragendsten zu nennen:

1815. J. Chr. Rinck, Choralbuch für Hessen-Darmstadt. Darmstadt, Leske.

1821. M. G. Fischer, Ev. Choral-Melodienbuch mit Vor- und Nachspielen. Erfurt, Körner.

1828. Kocher, Silcher, Frech, Vierstimmiges Choralbuch. Stuttgart, Metzler.

1831. A. W. Bach, Choralbuch. Berlin, M. Bahn.

1840. E. Henschel, Choralbuch mit Zwischenspielen. Weissenfels, Meusel.

1840. A. Hesse, Choralbuch. Gütersloh, Berthelsmann.

1844. J. G. Töpfer, Choralbuch. Erfurt, Körner.

1858. A. G. Ritter, Choralbuch. Erfurt, Körner.

1873. Jakob und Richter, Choralbuch. Berlin, Stubenrauch.

1880. Julius Schäffer, vierstimmiges Choralbuch. Breslau, Korn.

In neuerer Zeit herrschte Streit darüber, welche Auswahl der Liedertexte für die Gesangbücher getroffen werden soll, indem eine Richtung die Lieder in alter Form, die andere aber in moderner Form und lichtfreundlicher Richtung verlangt. Eigentliche Ursache dieses Streites ist die beständige Umbildung der Sprache¹⁾ und der Fortschritt des Rationalismus in religiöser Beziehung. — Ein anderer Streitpunkt, der viele Federn in Bewegung setzte und bis jetzt nicht ausgetragen ist, betrifft die Melodie. Es ist die Frage, ob dieselbe in ungleichen Notenslängen, d. h. rhythmisch, oder in gleichlangen (als Cantus planus) vorgetragen werden soll. Offenbar ist der rhythmische Choral schwunghafter, lebendiger und wirksamer als der in gleichlangen Tönen vorgetragene. Der letztere empfiehlt sich dagegen durch seine leichte Ausführbarkeit.

Nachdem wir des Zusammenhanges wegen den prot. Choral bis zur Neuzeit verfolgt haben, kehren wir zu dem kath. Kirchengesange zurück.

Die wichtigsten katholischen Gesangbücher sind folgende:

1. Michael Vehe: „Ein New gesangbüchlein geystlicher Lieder, vor alle gutthe Christen nach ordnung Christlicher kirchen.

¹⁾ Der Vorschlag Ph. Wackernagels, Luthers Sprache als Kirchensprache festzuhalten, dürfte wohl schwerlich allgemeine Zustimmung finden.

Gedruckt zu Leiptzigk durch Nickel Wolrab. 1537.¹⁾ Es ist das erste mit Noten versehene Gesangbuch der Katholiken und enthält 44 Lieder mit Melodieen, in einem Anhang noch 5 ohne Melodie. Die Lieder sind teils alte, teils neue von Caspar Querhammer und G. Wicel. In der Vorrede ist folgende Stelle bemerkenswert: „Es sei von vylen guthen Christen fleissigs ansuchen geschehen vnd oft begert worden zu verschaffen das etliche geistliche unuerrechtlich gesanglyder würden angericht, welche von gemeynen Leyen Gott zu lob vnd ehren, zu auffweckung des geystes, vnd anreytzung der andacht, möchten in vnd ausser der kirchen, vor vnd nach der predig, auch zur zeit der gemeinen bittfarten, vnd zu anderen heyligen gezeiten gesungen werden, hat michs für gut angesehen svlchs büchlein (welches kein schandt oder schmachlyd in sich schleusst) durch den truck zu mehrn und vylen mit zu theylen.“

2. Johannes Leisenritt²⁾: „Geistliche Lieder vnd Psalmen der alten Apostolischer recht vnd wahrglaubiger Christlicher Kirchen, so vor vnd nach der Predigt auch bel der heiligen Communion, vnd sonst in dem Haus Gottes, zum theil in vnd vor den Heusern, doch zu gewonlichen zeitten, durchs gantze Jar, ordentlicher weiss mögen gesungen werden. Gedruckt zu Budissin, durch Hans Wolrab, 1567.“

Dieses Werk ist das Hauptwerk des 16. Jahrhunderts und erschien neu aufgelegt noch in den Jahren 1573 und 1584. Der erste Teil enthält 223 Lieder mit 153 Melodieen, darunter 22 lateinische. Der zweite Teil enthält nur 28 Lieder, und zwar Marien- und Heiligengesänge, in der 3. Auflage jedoch 121 mit 90 Melodieen. Bemerkenswert ist, dass die Titel der 2. und 3. Auflage den Passus enthalten »auch bei dem Ampt der Heyligen Mess.« Wichtig ist auch die Weisung „und solche Gesänge sollen die Schulmeister ihre Schüler in der Schul lehren, also dann in der Kirche singen, auf dass auch das gemeine Volk solche begreifen und mitsingen könne“. Es ist dies die erste geistliche Bestimmung die dem deutschen Kirchenliede eine Stellung in der Volksschule einräumt.

¹⁾ Vehe war Predigermönch und Propst der Stiftskirche zu Halle. Das Buch wurde durch Hoffmann in getreuem Abdruck bei Rümpler in Hannover 1853 herausgegeben. Leider fehlen bei dieser Ausgabe die Noten. Querhammer war Bürgermeister zu Halle († 1574); Wicel oder Wicelius war Rat des Abtes zu Fulda, † 1574.

²⁾ Leisentritt, „Thumdechant zu Budissin“, geb. zu Olmütz 1526, † zu Bautzen 1596.

3. Caspar Ulenberg,¹⁾ die Psalmen Davids in allerley Teutsche gesangreimen bracht. Gedruckt zu Köln 1582.

Das Buch enthielt 150 Psalmübersetzungen mit 80 Melodien.

4. Das Münchener Gesangbuch v. 1586.

5. Das Dillinger Gesangbuch 1589.

6. Das Gesangbuch von Nicolaus Beuttner 1602. Der Verfasser war Lehrer und Kirchendiener zu Geroltzhoven im Frankenland.

7. Das Mainzer Kantual 1605.

8. Das Andernacher Gesangbuch 1608.

9. Köln-Speyerer Gesangbuch 1610.

10. Das Konstanzer Gesangbuch 1613.

11. Katechismus: In auserlesenen Exempeln, kurtzen Fragen, schönen Gesängen, Reymen und Reyen für Kirchen und Schulen von neuem fleissig ausgelegt und gestellt durch R. P. Georgium Voglerum, der Societät Jesu Priestern, Würzburg 1625.

Voglers Buch enthält in dem Abschnitt „Kinderjubiläum“ die üblichen Weihnachts-, Passions-, Oster- und Marienlieder, ausserdem aber Lieder, welche sich den verschiedenen Lektionen anschliessen und zwar mit Noten. Es ist das erstemal, dass das Kirchenlied mit der Schule in Beziehung gebracht wird, und dass der auch von der modernen Pädagogik acceptierte Grundsatz zu Anwendung kommt, wonach der Gesang sich nicht bloss auf die eigentliche Gesangstunde beschränken, sondern vielmehr den gesamten Unterricht poetisch verklären soll. Vogler spricht sich über sein Werk wie folgt aus: „Hie wird die Christliche Lehr für Kinder Kindisch, für einfältige einfältig, recht und schlecht für Augen gelegt: auch underweylen ein Ding auf zwo, drei, vierley Weise vorgebrockt und eingestrichen, damit noch zarte Jugend notwendige Stück zur Seligkeit entweder auff diese, oder auf eine andere Weiss annemblich ergreifen möge: Dann auch, dass Göttlicher Dingen Erkandtnuss je länger, je tieffer wurtzeln, in Wachsweiße Hertzen eingedruckt, ganz festiglich hafte nur durch kurze Exempel, jetzt durch kurze Fragen und Antwort, dann durch Gesänge in unterschiedlichen Melodien, Concerten und Reyen, damit auch der Catechist mancherley Mittel, Weiss und Griff in der Hand habe nur diesen, nur jenen zu helfen mit lieblicher Abwechslung, ohne welche der Verdruss sich über die massen bald erregen wil.“ Von den speziellen Katechismusliedern lässt sich leider nicht behaupten, dass sie von poetischem Werte sind.

¹⁾ Ulenberg, † als Kanonikus zu Köln 1617.

12. Das Gesangbuch von Gregorius Corner,¹⁾ welches 1625 erschien und 422 Lieder enthält, die teils Leisentritt, Ulenberg u. a. entlehnt waren. Einzelne Lieder, sogenannte „Rufe“, sammelte er auch aus dem Munde des Volkes. Das Buch war das umfangreichste des 16. und 17. Jahrhunderts und darum Hauptquelle der späteren Gesangbücher. Es ist auch darum merkwürdig, weil es auch Lieder enthält, die von Protestanten gebraucht wurden. Er wollte „sonderlich denen, welche sich unlangst von den Sektischen Irrthümern zu der allein Seligmachenden Katholischen Religion begeben gehabt, und zuvor dess verführerischen Singens gewohnt gewest, die alte Religion nicht wieder verleiden.“ Diese Konzession war geboten in einer Zeit, wo infolge des unglückseligen Grundsatzes „Cuius regio, eius religio“ ganze Gemeinden und Provinzen heute katholisch, über Jahr und Tag protestantisch und in kurzer Zeit wieder katholisch waren oder gemacht wurden und zwar von regierungswegen.

13. Bamberger Gesangbuch. 1628. Das ist das erste, welches in vierstimmiger Bearbeitung erschien.

14. Fr. v. Spee „Trutz Nachtigal, Oder Geistlichs-Poetisch Lust-Waldlein.“ Köln 1649.

Der Jesuit Graf von Spee ist eine herzugewinnende Poetengestalt. Seine echt christliche Menschenliebe geht aus zwei That-sachen schlagend hervor. Er war es, der im Jahre 1631 einer fanatischen Zeitrichtung gegenüber sein Werk gegen die Hexenprozesse herausgab; er war es, der, als Trier 1635 von den Franzosen im Sturme genommen wurde, sich unter die Kämpfenden stürzte, um den Verwundeten leiblichen und geistlichen Beistand zu spenden. Von einem heftigen Fieber ergriffen starb er bald darauf am 7. August 1635. Über seine Dichtung sagt Dr. Beck: „Der Drang, Gott in seinen Werken zu loben und bewundernd anzubeten, führt ihn hinaus in Gottes freie Natur; und dort findet er seinen liebevollen Schöpfer in allem, was sich seinem Blicke darbietet. Und bei dem Jubel, den er über Gottes Grösse anstimmt, bleibt seine Sprache so kindlich, dem Herzen des Volkes so verständlich und zusagend, dass wir uns nicht zu wundern brauchen, wenn seine Lieder wegen ihres volksmässigen Tones und wegen ihrer grossen Annäherung an die Volkslieder früheren Zeiten recht gern vom deutschen Volke gesungen wurden.“

¹⁾ Corner, geb. 1587 zu Hirschberg in Schlesien, † als Abt des Klosters Göttweig in Österreich.

Über ein zweites Werk „Güldenes Tugendbuch“, Köln 1649, welches auch viele Lieder enthält, sagt der grosse Philosoph Leibnitz: „Es finden sich darin so schöne und tiefsinnige Gedanken, und der Ausdruck derselben ist so geeignet, selbst gemeine und in Weltlust versunkene Seelen zu rühren, dass ich es ganz ungemein lieb gewonnen habe. Vor allem hat er erbaut und empfiehlt er das Geheimnis von der wahren Liebe Gottes.“

15. Harfe Davids mit deutschen Saiten bespannt. Augsburg 1659. Mit diesem Werke, in welchem schon viele verweltlichte Melodien enthalten sind, beginnt der Niedergang des deutschen Kirchenliedes; gestehen die Herausgeber in der Vorrede doch zu, dass sie die berühmtesten Komponisten aufgefordert hätten, „anziehende und angenehme“ Melodien für ihr Werk zu schreiben.

16. Choralbuch zum kath. Gesangbuche von Ignaz Frantz. Breslau, Korn, 1778.

Noch sind zwei Dichter des 17. Jahrhunderts zu nennen: Balde und Scheffler. Der Jesuit Jakob Balde (geb. 1603, † 1668) veröffentlichte seine deutschen Dichtungen unter dem Titel: „Ehrenpreiss der Allerseeligsten Jungfrauen und Mutter Gottes Mariä. 1647.“ Von diesen Liedern fanden nur einige in süddeutschen Gesangbüchern Aufnahme. Wichtiger dagegen ist für das katholische Kirchenlied Johann Scheffler, genannt Angelus Silesius. Geboren 1624 zu Breslau, promovierte er zu Padua zum Doktor der Philosophie und Medizin, trat 1653 zur katholischen Kirche zurück, wurde Priester und starb 1677 als Mitglied des Kreuzherrnstifts zu Breslau. Seine geistlichen Lieder erschienen 1657 unter dem Titel „Heilige Seelenlust oder geistliche Hirtenlieder“. Die Vorzüge, welche wir an Spee bewundern, sind auch Schefflers Liedern eigen.

Aus dem 18. Jahrhundert ist eines sehr fruchtbaren Liederdichters zu gedenken; nämlich des Johann Michael Denis (pseudonym, rückwärts gelesen, Sined der Barde). Er war zuerst Jesuit, später Lehrer am Theresianum und Kustos der Bibliothek zu Wien, wo er 1800 starb. Von ihm ist u. a. der berühmte Messgesang „Hier liegt vor deiner Majestät“. Über seine Thätigkeit sagt er selbst: „Im Jahre 1779, sowie in den folgenden Jahren wurde ich sehr beschäftigt, teils mit Verbesserung der alten, teils mit Verfertigung von neuen geistlichen Liedern; fast von allen Kirchen und Bruderschaften Wiens wandte man sich an mich; ich habe mich nicht entzogen.“ Das hing zu-

sammen mit Kaiser Joseph II. Reformbestrebungen zur Einführung deutscher Lieder bei der Liturgie.

Als Dichter geistlicher Lieder im 19. Jahrhundert sind zu nennen: Eduard von Schenk (1788—1841), Clemens Brentano (1778—1842), Guido Görres (1805—1852), Anton Passy (1788—1847), Kardinal Melchior v. Diepenbrock (1798—1853), Kardinal Johannes v. Geissel (1796—1864), Freiherr v. Eichendorff (1788—1852), Schlosser, Silbert und Zingerle als Übersetzer, Gallus Morel († 1872) u. s. w.

In gleichem Schritte mit der instrumentierten Kirchenmusik ging im 18. Jahrhundert auch das deutsche Kirchenlied dem Verfall entgegen, so dass man den Zustand am Anfange dieses Jahrhunderts als einen ganz trostlosen bezeichnen kann. Die Reaktion konnte nicht ausbleiben. Und so sehen wir in neuerer Zeit eine ganze Reihe vortrefflicher Gesang- und Choralbücher erscheinen, die uns die Schätze der Vorzeit wieder erschliessen.¹⁾

Bei Beseitigung der gerügten Übelstände hat die Schule in erster Linie mitzuwirken. Es wird aber nur dann gelingen, wenn mit zäher Ausdauer und ruhiger Besonnenheit vorgegangen wird, denn Ueberstürzung und unangebrachter Eifer bringen den Organisten wohl in Konflikt mit der Gemeinde, nützen aber sonst nicht viel.

Zum Schlusse möchte ich noch kurz hinweisen auf den grossen Einfluss, den das Kirchenlied, wie die Kirchenmusik überhaupt, auf das Volk ausübt. Die Kirche ist die eigentliche Kunstschule für den gemeinen Mann. Wenn nun einerseits niemand den wohlthätigen Einfluss echter Kunst auf die Kultur bestreitet, so wird doch andererseits noch viel zu wenig betont, dass die Afterkunst, namentlich süss triviale und frivole Musik, auf die Geistes- und Herzensbildung, auf Religion

¹⁾ In bezug auf den Text: Bone (Kantate, kathol. Gesangbuch nebst Gebeten und Andachten, Mainz 1847); Schlosser (Die Kirche in ihren Liedern durch alle Jahrhunderte, Mainz 1851); und in bezug auf Melodie und Harmonisation: Töpler (Alte Choralmelodien nebst Text. Dazu Orgelbegleitung, Soest 1836); C. S. Meister (Das kath. Kirchenlied in seinen Singweisen, Freiburg I. Bd.; II. Bd. von W. Bäumker 1883); Stein (Kölnisches Gesangbuch, auch Orgelbegleitung dazu, Köln 1869); Hermesdorff (Gesang- und Gebetbuch für die Diözese Trier, Trier 1872); Mohr (Cäcilia, kathol. Gesang- und Gebetbuch, Regensburg 1873, und die vierstimmige Ausgabe Jubilate Deo, daselbst 1877); Commer (Gesangbuch für das Bistum Ermeland, Braunsberg 1877); M. Brosig (Choralbuch, Leipzig, Leuckart); B. Kothe (Oppelner Gebet- und Gesangbuch, Leobschütz, C. Kothe); W. Kothe (Gesangbuch für die Grafschaft Glatz) und andere mehr.

und Sitte, die schädlichste Einwirkung übt. Mendelssohn sprach in bezug auf die französische Musik (vergl. Reisebriefe) die merkwürdigen Worte aus: „Ein Volk, dem man fortwährend Gemeines und Niedriges bietet, muss zu Grunde gehen.“ Die furchtbare Wahrheit dieses Ausspruches erfüllte sich in den Jahren 1870—71 in wahrhaft erschreckender Weise. Auch der Zusammensturz des deutschen Reiches am Anfange dieses Jahrhunderts hängt in den letzten Ursachen zusammen mit der Frivolität, die allgemein im Leben wie in der Kirchenmusik und im deutschen Kirchenliede Platz gegriffen hatte. Wer offenen Auges ist, wird diese Beispiele um ein Bedeutendes vermehren können. Nomina sunt odiosa. Was folgt daraus? Ich meine: Wer seine Kirche und sein Vaterland warm und eifrig liebt, wird seine ganze Kraft einsetzen, um in der Kirche einen guten und edlen Volksgesang zu erstreben, denn es giebt nichts Rührenderes und Erhabeneres als eine mit Wärme, Inbrunst und Begeisterung singende Gemeinde.



§ 21. Zur Geschichte des Orgelbaues und des Orgelspiels.

A. Orgelbau.¹⁾

Das Wort „Organum“ bedeutet ursprünglich ein Musikinstrument überhaupt. Wenn also in den Psalmen Davids von einem „Organum“ die Rede ist, so hat man nicht Ursache, an ein unserer Orgel ähnliches Instrument zu denken.²⁾ Was deren

¹⁾ Zum Verständnis dieses § ist wenigstens eine allgemeine Kenntnis der Struktur der Orgel notwendig.

²⁾ Vom Propheten Daniel wird eines Tempelinstrumentes „Maschrokita“ erwähnt, das eine Art Doppelflöte oder Pansflöte gewesen sein soll. — Die Talmudisten fabeln von einer, eine Elle breiten und tragbaren Orgel „Magrepha“, die im Tempel aufgestellt gewesen sei, und die man 1000 Schritte im Umkreise von Jerusalem gehört habe. Nach dem Urteile neuerer Forscher war jedoch das Instrument eine Pauke.

Erfindung betrifft, so ist sie in ein tiefes Dunkel gehüllt, denn die Orgel wurde während eines Zeitraumes von beinahe 2000 Jahren erst das, was sie jetzt ist. Zudem waren die Anfänge und Verbesserungen oft anscheinend so unbedeutend, dass man sie der Auszeichnung nicht für wert hielt.

Der erste Keim ist jedenfalls in der bereits den ältesten Hirtenvölkern bekannten Pfeife aus Schilf (Syrinx) zu suchen. Nach und nach verband man mehrere solcher Pfeifen von ungleicher Länge mit einander, wie dies heute noch Knaben mit Federkielen thun, und blies sie mit dem Munde an. Dieses Instrument hiess die Pansflöte.¹⁾ Um dem lästigen Hin- und Herbewegen des Kopfes bei dem Anblasen zu entgehen, setzte man die Pfeifen auf einen Kasten (unser Windkasten), blies sie durch ein Rohr (unser Windkanal) an und verdeckte den Fuss derjenigen Pfeifen, die nicht ertönen sollten, mit den Fingern (unsere Spielventile). Bei Vermehrung und Vergrösserung der Pfeifen genügten die Anzahl der Finger und der menschliche Atem nicht, es mussten also Vorrichtungen erdacht werden (Tasten, Abstrakten, Ventile), um die Pfeifen nach Belieben zu öffnen oder zu schliessen. Statt des menschlichen Atems gebrauchte man, wie bei der Sackpfeife, einen ledernen Schlauch (jetzt Balg), der durch Zusammenpressen den Wind lieferte. So etwa hat man sich die erste Entwicklung der Orgel zu denken. Wie man sieht, hatte die „Königin“ der Instrumente, wie Mozart sie nennt, eine sehr plebejische Abstammung: die Hirtenflöte und den Dudelsack. Alle Verbesserungen, von denen im Nachstehenden die Rede sein wird, laufen im grunde darauf hinaus, den Wind gleichmässig und die Mechanik einfach und zweckmässig zu machen, denn vom Winde hängt die Brauchbarkeit des Tones und von der Mechanik die Spielbarkeit des Instrumentes ab.

Der erwähnte Lederschlauch gab nur stossweisen Wind, erzeugte also auch nur abgerissene, schluchzende Töne. Um diesem Übelstande abzuhelfen erfand Ktesibius, der etwa 180 v. Chr. zu Alexandrien lebte, die sogenannte Wasserorgel (*organum hydraulicum*), bei welcher der Wind durch den Druck des Wassers in die Pfeifen getrieben wurde. Ohne Zweifel erhielt man dadurch einen regelmässigeren Wind als früher. Da

¹⁾ Man findet die hl. Cäcilia häufig mit einer solchen Pansflöte abgebildet. Die Papagenoflöte in Mozarts „Zauberflöte“ ist eine Nachbildung der Pansflöte.

jedoch der Windvorrat nur für kleine Werke ausreichte, und weil der Windkasten durch die Feuchtigkeit litt, so blieb das Instrument nur ein Luxusgegenstand der Reichen¹⁾ und wurde nach und nach von der Windorgel verdrängt, bei welcher man Bälge nach Art unserer Schmiedebälge anwandte. Einer Windorgel erwähnt bereits der hl. Augustin († 430) in seinem Kommentar über den 56. Psalm.

Die erste Orgel, welche nach Deutschland kam, soll die gewesen sein, welche der byzantinische Kaiser Constantin Copronymus an den Majordomus Pipin den Kleinen sandte. Sie hatte bleierne Pfeifen und scheint eine Wasserorgel gewesen zu sein. Auch unter Karl d. Gr. kamen griechische Orgeln in das Abendland und wurden dort nachgeahmt. Die erste Windorgel soll diejenige gewesen sein, welche Ludwig der Fromme für die Kirche zu Aachen bauen liess. Im Jahre 880 liess sich Papst Johann VIII. aus Deutschland eine Orgel und einen Orgelspieler kommen, woraus hervorgeht, dass Deutschlands Orgelbauer bereits Ruf hatten. Von nun an kam der Gebrauch der Orgel in den Kirchen nach und nach in Aufnahme, ohne jedoch als unentbehrlich zu gelten, ja sie fand bei ihrer Unvollkommenheit auch ihre Gegner, und einige Kirchen, z. B. die Sixtinische Kapelle zu Rom und die reformierten der Schweiz, besitzen jetzt noch keine. Fanatische Bilderstürmer zerstörten wohl auch die Orgeln.

Orgelbauer jener Zeit waren meist Mönche, auch der Papst Sylvester II. († 1003) zählt zu ihnen. Derselbe war vorher unter dem Namen Gerbert Abt eines Klosters und galt als grösster Mathematiker seiner Zeit. Man baute kleine, tragbare Orgeln (*Portative*) und feststehende grössere, die man *Positive* nannte. Von einer Orgel, die Bischof Elfeg 962 für Winchester bauen liess, erzählt uns ein Benediktinermönch in einem hinterlassenen Gedichte. Sie hatte 10 Tasten, 26 Bälge, die von 70 Männern „im Schweisse ihres Angesichts“ niedergedrückt wurden, und 400 Pfeifen. Da 40 Pfeifen auf eine Taste kamen, so kann man sich leicht erklären, warum ihr Ton mit dem Donner verglichen wurde. Wenn derselbe Berichtstatter erwähnt, dass dieses „Riesenwerk“²⁾ von zwei Organisten gespielt

¹⁾ Sie war ein Lieblingsinstrument des Kaisers Nero.

²⁾ Wie der Masstab für „Riesenwerke“ sich ändert, erkennt man aus einer Vergleichung der obigen Orgel mit der in neuester Zeit in der Albert-Halle zu London erbauten. Diese hat bei 4 Manualen und Pedal 111 klingende Stimmen, 9000 Pfeifen und erhält den Wind durch die Kraft zweier Dampfmaschinen.

wurde, so wird dies einleuchten, wenn man erwägt, dass die Tasten eine Elle lang und 3—7 Zoll breit waren und einen sehr tiefen Fall hatten, so dass mit jeder Hand nur immer ein Ton angegeben werden konnte. Die grosse Zahl der Bälgetreter erklärt sich aus der Unvollkommenheit der Bälge, die unseren Schmiedebälgen ähnelten. Die Bälge hatten nach dem Bericht von Praetorius auch keine Beschwerung durch Ziegelsteine, so dass die Stärke des Windes von der Schwere und der Kraft des Bälgetreter abhing, was zur Folge hatte, dass der Ton bald höher bald tiefer war.

Die Pfeifen verfertigte man aus Kupfer, Blei, Zinn, Silber, Glas, Elfenbein und aus verschiedenen Holzarten, fand aber bald, dass Zinn und Holz sich am besten dazu eignen. Den alten Kirchtönen entsprechend waren die Pfeifen rein diatonisch geordnet, so dass die Oktave nur drei halbe Töne e-f, a-b und h-c enthielt. Nach und nach vermehrte man den Umfang der Orgel und fügte chromatische Töne hinzu, wodurch notwendigerweise die Breite der Tasten verringert werden musste. So baute bereits 1350 ein Mönch zu Thorn eine Orgel mit 22 Tasten und im Jahre 1361 der Priester Nicolaus Faber die grosse Orgel für die Domkirche zu Halberstadt mit 14 diatonischen und 8 chromatischen Tönen im Umfange von H—ā. Die letztere hatte nach Mitteilung des Praetorius in „Syntagma“ drei Klaviere und 20 Faltenbälge, wozu jedoch nur 10 Bälgetreter notwendig waren.

Die Erfindung der Oktav- und Mixtur-Quint-Register fällt wohl auch in sehr frühe Zeit (Hucbald-Guido), denn sie sind ja nur eine Darstellung des damals gebräuchlichen „Organums“.

Die Erfindung des Pedals wird gewöhnlich einem Organisten zu Venedig, genannt Bernhard der Deutsche (1470), zugeschrieben. In Deutschland war es aber bereits am Anfange des 15. Jahrhunderts bekannt,¹⁾ so dass sich also die angebliche „Erfindung“ auf eine Bekanntmachung beschränkt. Dasselbe war übrigens anfangs von einfachster Struktur, denn es wurden an die breiten Orgeltasten Seilschlingen befestigt, die man mit den Füßen hineintretend anzog. Erst später gab man dem Pedale eigene Tasten und Pfeifen, mehr Töne und eine eigene Windlade. Durch die Erfindung des Pedals erhielt die Orgel

¹⁾ Bei dem Abbruche einer alten Orgel zu Beeskow bei Frankfurt a. d. O. fand man in zwei Pedalpfeifen die Jahreszahl 1438 eingeschlagen. (Vergleiche Chrysanders Jahrbuch. 2. Bd., pag. 69.)

eine besondere Gravität, und diesen Vorzug würdigend, baute man fortan alle grösseren Werke mit Pedal, so von 1475—1499 die Orgeln in der Barfüsserkirche zu Nürnberg und in den Kathedralen zu Bamberg und Erfurt.

Bis in das 14. Jahrhundert war man nicht imstande, die einzelnen Register gesondert ertönen zu lassen, so dass jederzeit alle zu einer Taste gehörenden Pfeifen erklangen. Das war ein grosser Übelstand. Zur Beseitigung desselben erfand man am Schlusse des 14. Jahrhunderts die Springlade, deren gewöhnliche Einrichtung in Folgendem bestand. Unmittelbar über den unverspundeten Kanzellen lagen die Pfeifenstöcke, deren Pfeifenlöcher durch Ventile geschlossen waren. Diese Ventile wurden bei dem Ziehen des Registers durch besondere Schleifen aufgedrückt und sprangen bei dem Abstossen des Registers vermöge der untergesetzten messingenen Federn wieder zu.

Aus dieser Springlade ging später die weit einfachere Schleiflade hervor, bei welcher der Wind mittels einer verschiebbaren Schleife zu den Pfeifen eines Registers Zutritt erhält oder von demselben abgesperrt wird. Bei der Springlade gehörte zu jedem Tone eines jeden Registers ein besonderes Ventil und eine besondere Feder. Dass diese Einrichtung zahlreiche Stockungen, Reparaturen und Mehrkosten verursachte ist einleuchtend. Alle diese Übelstände wurden durch die Schleiflade beseitigt. Die älteste bisher bekannt gewordene, von Martin Agricola 1442 gefertigte Schleiflade wurde von Werkmeister aufgefunden.

Statt der Spring- und Schleifladen gebrauchte man wohl auch Kegelladen. Die ältesten bis jetzt in Deutschland aufgefundenen Kegelladen baute Hausdörfer, der nach Dr. Reiters Untersuchung in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in Tübingen lebte. Da aber auch in Ungarn, z. B. in Debreczin, solche Laden vorkommen, so nimmt Dr. Rathmann nicht ohne Wahrscheinlichkeit an, dass die Kegelladen von den Byzantinern herkommen und somit die älteste Art der Laden sind. Die Kegellade unterscheidet sich von der Schleiflade dadurch, dass bei ihr jedes Register einen besonderen Windkasten hat, während bei der Schleiflade alle gleichnamigen Pfeifen der verschiedenen Stimmen über einer und derselben Kanzelle stehen. Von der Springlade unterscheidet sich die Kegellade dadurch, dass bei letzterer statt des Ventils ein Kegel benutzt wird, um den Zutritt des Windes zu jeder einzelnen zu vermitteln oder zu verhindern. Da heute Walker u. a. ausschliesslich Kegelladen

bauen, während Ladegast und die meisten anderen Orgelbauer der Schleiflade den Vorzug geben, so ist ein näheres Eingehen geboten. Die Verfechter der Kegelladen führen als deren Vorzüge an: 1) Der Ton des vollen Werkes ist frischer und kräftiger, weil jedem Register der Wind zugeteilt ist, während bei der Schleiflade alle gleichnamigen Töne aus derselben Kanzelle gespeist werden, wodurch der Wind notwendigerweise verdünnt wird, und der Ton weniger frisch und kräftig erscheint. 2) Die Spielart ist eine leichtere, weil die Kraft der bei Schleifladen vorkommenden Hauptventilfeder nicht zu überwinden ist. 3) Das Brechen und Erlahmen dieser Federn ist nicht zu befürchten. 4) Das Durchstechen der Töne ist unmöglich. 5) Die Intonation ist eine bessere. Dagegen bezweifeln die Gegner die Haltbarkeit der Kegelladen. Die Erfahrung wird den Streit entscheiden.

Nach der Erfindung der Spring- und Schleiflade konnte man erst an die Ausbildung der verschiedenen Orgelstimmen herantreten. Diese Arbeit war dem 16. Jahrhundert vorbehalten.¹⁾ Man fing an, gewisse Register zu decken, d. h. oben durch Holz oder Metall zu verschliessen. Dadurch wurde der Ton um eine Oktave tiefer, man ersparte also Raum und Material und erhielt überdies einen weichen und eigentümlichen Klang. Auch die grössere oder geringere Weite (Mensur) der Pfeifen benutzte man, um verschiedene Klangfarben zu erzielen, denn enge Pfeifen geben einen scharfen, weite einen weichen Ton. Ferner wandte man Rohrwerke an und förderte die Ansprache (Intonation) durch Anbringung von sogenannten Bärten an den Seiten der Labien. Ein weiterer Fortschritt war die Erfindung oder Verbesserung der Spannbälge durch Hans Lob-singer 1570.

Interessant ist eine Orgeldisposition, welche Praetorius in seiner Organographie pag. 161 mitteilt. Dieselbe bezieht sich auf eine von Julius Antonius 1585 für die Martinikirche zu Danzig erbaute Orgel und lautet:

Oberwerk: Principal 16', Hohlflöte 16', Quintatöne 16', Spillpfeife 8', Oktav 8', Quintatöne 8', Offenflöte oder Viola 8', Spillpfeife 4', Viola 4', Sedecima, Rauschquint, Zimbel (dreichörig) und Mixtur (auf jedem Klavier 24 Pfeifen).

¹⁾ Eine klare Einsicht über den Bau der Orgel im 16. Jahrhundert erhält man durch die Schrift: „Arnold Schlicks Spiegel der Orgelmacher und Organisten. Heidelberg 1511“, neuerdings veröffentlicht von R. Eitner in den Monatsheften für Musikgeschichte. I. Jahrgang 1869, 5. u. 6. Heft.

Rückpositiv: Principal, Hohlflöte oder Hohlpfeife 8', Spillpfeife oder Bockflöte 8', Oktav 4', Offenflöte oder Viola 4', Kleine Bockflöte 4', Gemshorn, Sedecima, Flöte, Waldflöte, Rauschquint, Nasat, Zimbel von 144 Pfeifen, Mixtur von 220 Pfeifen, Trommel 8', Krumbhorn 8', Zinken 4', Schallmeyen 4'.

Brust- oder Vorpositiv. Gedackt-Stimme 8', Gedackt 4', Principal 4', Quintatön 4', Zimbel, Dunecken 2', Regal singend 8', Zinken 4'.

Pedal zum Oberwerke. Gross-Unter-Bass 32', Unterbass 16', Posaunenbass 16', Trommete 8'.

Pedal auf beiden Seiten. Flöte oder Oktav 8', Gedackt 8', Quintatön 4', Superoktav 2', Nachthorn, Rauschquint, Bauerpfeife, Zimbel von 144 Pfeifen, Mixtur von 220 Pfeifen, Spitz oder Cornett, Trommeten oder Schallmeyen, Krummhörner. — Überdies sind in der Orgel noch 3 Tremulanten und eine Trommel im Bass.

Welchen Wert man in jener Zeit übrigens auf den Bau solcher Werke legte, geht aus der Thatsache hervor, dass zur Abnahme der in den Jahren 1592—96 in der Schlosskirche zu Gröningen bei Halberstadt erbauten Orgel nicht weniger als 53 berühmte Orgelspieler berufen wurden.

Die Höhe der Orgelstimmen war eine sehr verschiedene und differierte manchmal um eine Quart. Endlich einigte man sich über eine bestimmte Tonhöhe und nannte sie Chorton. Dieselbe war um $1-1\frac{1}{2}$ Ton tiefer als die, welche bei Hof-festen von den Instrumentalisten gebraucht wurde. Letztere nannte man Kammerton. Später verwechselte man die beiden Namen und nannte die hohe Stimmung Chorton und die tiefere Kammerton. Praetorius sagt in seiner Organographie darüber: „Es ist aber der Chorton bei den alten anfangs um einen Ton niedriger gewesen als jetzo, welches denn von den alten Orgeln und anderen blasenden Instrumenten noch zu befinden, und nachher von Jahren zu Jahren so weit erhöht worden, als er jetzt in Italien und England, auch in den fürstlichen Kapellen Deutschlands im Gebrauch ist.“ In Adlungs „Musica mechanica Organoedi“, Tl. II (1768), heisst es: „Man stimmt die Orgeln im Chorton, wie man es jetzt nennt, welcher 1 oder $1\frac{1}{2}$ Töne höher ist als Kammerton. Sonst hat man es umgekehrt, und ist Kammerton höher gewesen, als Chorton und man hat die Orgel im Kammerton gestimmt, welcher also geheissen, weil man ihn bei der Tafel in Zimmern zur Fröhlichkeit gebraucht, dass man die Vokalisten schonen können. Wie hoch aber unser Chorton sei, ist wegen der Varietät nicht zu melden und wird auch hierin wohl schwerlich eine Einigkeit zu hoffen sein.“¹⁾

¹⁾ Unsere Orgeln werden gegenwärtig nach dem Berliner Kammerton gestimmt, bei welchen das $\bar{a}$ in einer Sekunde 440 Schwingungen macht.

Zu den wichtigsten Verbesserungen des 17. Jahrhunderts gehören:

- 1) die Windwage, erfunden durch Christian Förner in Wettin bei Halle um das Jahr 1667. Mit Hilfe dieses Instrumentes, in neuerer Zeit durch Professor Töpfer verbessert, war man erst imstande die Stärke des Windes eines jeden Balges zu bestimmen und erforderlichen Falles durch grössere Belastung auszugleichen.
- 2) Die Einführung der gleichschwebenden Temperatur¹⁾ durch den Organisten Werkmeister zu Halberstadt im Jahre 1690, während bis dahin die Orgeln ungleichschwebend waren, so dass einzelne Tonarten rein (d. h. reiner als jetzt), andere dagegen, z. B. die mit vielen Vorzeichnungen, ganz unbrauchbar waren.

Das Äussere der Orgel suchte man reich auszuschnücken, verfiel aber dabei auf sonderbare Spielereien. Da gab es Engels-

Der Pariser von Napoleon III. eingeführte Kammerton ist niedriger, denn das $\bar{a}$ hat nur 435 Schwingungen. Diese Pariser Stimmung ist von den meisten deutschen Opern und Singakademien neuerdings angenommen worden.

¹⁾ Zum besseren Verständnis diene die nachstehende kurze Auseinandersetzung. Bei völliger Reinheit der Töne sind die Schwingungsverhältnisse der Tonleiter folgende:

C	D	E	F	G	A	H	C
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2
64	72	80	$85\frac{1}{3}$	96	$106\frac{2}{3}$	120	128

Will man nun auf dem Tone D eine gleiche Tonleiter aufbauen, so entstehen folgende Schwingungszahlen:

D	E	Fis	G	A	H	Cis	D
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2
72	81	90	96	108	120	135	144

Daraus ergibt sich das merkwürdige Resultat, dass E als Terz von C 80 und als Sekunde von D 81 Schwingungen macht, und dass ferner A als Sext von C $106\frac{2}{3} \times$ und als Quint von G $108 \times$ schwingt, dass also beide Intervalle höher sein sollen, während sie doch nur durch eine und dieselbe Taste angegeben werden. Ähnliche Unterschiede finden statt zwischen cis-des, dis-es, fis-ges u. s. w. Bei dem Gesange und der Violine können diese Intervalle in ihrer völligen Reinheit angegeben werden, dagegen ist dies bei den Tasteninstrumenten bis jetzt nicht gelungen. Bei der gleichschwebenden Temperatur wird der Tonraum einer Oktave in 12 ganz gleiche Teile geteilt. Dadurch werden alle Intervalle mit Ausnahme der Oktav im Grunde unrein. Da jedoch die Tonverschiedenheit nur eine geringe ist und allen Tönen gleichmässig anhaftet, so wird gleichsam das Regellose zur Regel und unser Ohr wird dadurch nicht beleidigt. Um die Einführung machten sich verdient: Praetorius, Adlung, Marpurg, Kirnberger, Joh. Seb. Bach, Telemann, Mattheson, Sorge, Rameau u. a. Infolge dieser gleichschwebenden Temperatur sind seit jener Zeit alle Tonarten zu gebrauchen.

figuren, die mit beweglichen Armen Trompeten an den Mund setzten, Pauken schlugen, den Cymbelstern zum Tönen brachten u. s. w. Ferner gab es wandelnde Sonnen und Monde, Kuckucks- und Nachtigallengesang u. s. w. Abgeschmackt war auch der Tremulant, ein Register, womit das Weinen und Schluchzen nachgeahmt werden sollte, und welches in der Karwoche und bei Begräbnissen gebraucht wurde.

Wichtiger als diese Spielereien war dagegen die durch die Gebrüder Wagner erfundene Einrichtung, den Hauptkanal im Innern so zu teilen, dass jede Windlade ihren eigenen Wind bekam.

Im 18. Jahrhundert war es namentlich Gottfried Silbermann, der den Orgelbau bedeutend förderte. Ist auch heute seine Mechanik bereits übertroffen, so doch nicht die ausserordentliche Tonschönheit seiner Werke. Berühmt ist namentlich die Orgel in der Hofkirche zu Dresden. Ferner sind rühmlichst zu nennen:

- 1) Patroklus Möller (Domorgel zu Münster 1752—55, drei Klaviere und Pedal, 54 Register).
- 2) Zacharias Theusner (Orgel im Dom zu Merseburg 1702, 5 Manuale, 65 Stimmen).
- 3) Michael Engler (Orgel in der Elisabethkirche zu Breslau 1760).
- 4) Eugen Casparini (Orgel zu Görlitz 1703).
- 5) Heinrich Herbst (Orgel im Dome zu Strassburg 1716, 74 klingende Stimmen in 3 Klavieren).
- 6) J. M. Röder (Orgel in Hirschberg 1727, 4 Klaviere, 63 Stimmen).
- 7) Joh. Scheibe (Orgel zu Leipzig 1715, 3 Klaviere, 54 Stimmen).
- 8) M. Gäbler (Orgel zu Weingarten 1750, 4 Manuale, 76 Register mit 6666 Pfeifen).

Das unangenehme Prasseln der Rohrwerke, hervorgebracht durch das Aufschlagen der Metallzungen an die Rinne, wurde beseitigt durch die Erfindung der freischwingenden Zungen, welche wir dem Orgelbauer Kratzenstein zu Petersburg verdanken.

Im 18. Jahrhundert existiert schon eine reiche musikalische Litteratur, die sich entweder ausschliesslich oder gelegentlich mit Orgelbau beschäftigt. Als die wichtigsten Schriftsteller sind zu nennen:

- 1) J. G. Walther, Organist zu Weimar (geb. 1684, † 1748), schrieb ein musikalisches Lexikon 1732.
- 2) Jacob Adlung, Professor am Gymnasium zu Erfurt und Organist (geb. 1699, † 1762), schrieb: *Musica mechanica Organoedi*, oder: Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung der Orgel. Herausgegeben von Albrecht 1768. Das Werk ist für Orgelgeschichte sehr wertvoll.
- 3) Fr. W. Marpurg (geb. 1718 † 1795), Lotterie-Direktor in Berlin, schrieb: *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik*. Berlin, 1759.
- 4) Don Bedos de Celles, geb. 1714 in Frankreich, war Benediktiner-Mönch und der geschickteste Orgelbauer seiner Zeit. Sein Werk: *L'art du facteur d'Orgues* (Paris, 1766—78), 4 Bände, ist das bedeutendste neben Töpfer. Dem Werke wurde später ein 5. Band von Hamel hinzugefügt.
- 5) Ernst Ludwig Gerber, Hofsekretair zu Sondershausen (geboren 1746, † 1819), gab heraus: „*Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*.“ Das ist eine Erweiterung der Waltherschen Arbeit.
- 6) Werkmeister veröffentlichte 1754 seine „*Berühmte Orgelprobe*“.
- 7) Georg Andr. Sorge, Hoforganist zu Lobenstein (geb. 1703, † 1778), gab zahlreiche Schriften über die gleichschwebende Temperatur der Orgel heraus.

Am Anfange des 19. Jahrhunderts machte das „*Simplifikations-System*“ des Abbé Georg Joseph Vogler¹⁾ 1749—1814) grosses Aufsehen. Dasselbe bestand im wesentlichen darin, dass er die Struktur vereinfachte, die Pfeifen auf einen engen Raum beschränkte, in chromatischer Folge auf die Windlade stellte und in Schränke einschloss, wodurch die teuren Prospektpfeifen erspart wurden. Er verwarf ferner die Mixturen, suchte aus zwei Stimmen mittelst der mitklingenden Töne eine dritte zu bilden u. s. w. Nach diesem System liess er mehrere Orgeln umbauen, z. B. die der Marienkirche zu Berlin, jedoch fand dasselbe viele Anfechtungen und drang nicht durch, wirkte jedoch auf einen rationelleren Orgelbau vorteilhaft ein.

¹⁾ Vogler war ein scharfsinniger Theoretiker, bedeutender Klavier- und Orgelspieler und Komponist. Berühmt ist er besonders als Lehrer von C. M. v. Weber und Meyerbeer.

Als wichtigste Erfindungen des 19. Jahrhunderts sind folgende zu registrieren:

1) Der Mechanikus Prof. Kaufmann zu Dresden erfand den Kompressions-Balg, mit dem bei freischwingenden Zungen (z. B. im Harmonium) ein schönes crescendo und decrescendo hervorgebracht wird. Bei Labialpfeifen gelangen derartige Versuche nicht, weil bei stärkerem Anblasen der Pfeife der Ton höher wird. Um einigen Ersatz zu bieten, erfand man das Echowerk und den Rollschweller.

Das Echowerk besteht darin, dass eine oder mehrere Stimmen in einen Kasten gestellt werden, dessen vordere Seite durch bewegliche Thüren oder Jalousieen zu öffnen und zu schliessen ist, was mittelst des Fusses bewirkt wird. Dadurch klingt der Ton bald näher bald entfernter.

Der Rollschweller besteht aus einer beweglichen Walze, welche durch Hebel mit den Registern in Verbindung tritt und diese anziehen oder abstossen kann. Bewegt wird derselbe mittelst des Fusses. Dadurch ist man imstande, den Orgelton durch Hinzunahme immer neuer, entsprechender Stimmen vom piano bis zur vollen Stärke anzuschwellen und durch das entgegengesetzte Verfahren das volle Werk bis zum leisesten piano abzuschnellen.

2) Eine Verbesserung bestand ferner darin, dass die Leitdrähte in der Windlade nicht durch Windsäckchen (Pulpeten), sondern durch Stahlplatten geführt werden, wodurch man häufige Reparaturen erspart.

3) Der pneumatische Hebel, erfunden von dem Engländer Barke (1832) und zuerst angewandt in Frankreich. Derselbe hat den Zweck, das Spiel des vollen, also gekoppelten Werkes, zu erleichtern und besteht darin, dass durch einen besonderen Balg stark verdichtete Luft erzeugt wird, durch welche Hebel in Bewegung gesetzt werden, die dann die Ventile der angekoppelten Manuale herabziehen. Der Spieler hat also mit seinen Fingern nur den Widerstand des Hauptmanuals zu überwinden, während jene Hebel die sonst für die übrigen Manuale nötige Kraft ersetzen. Ein berühmtes Werk mit pneumatischen Hebeln ist die grosse Orgel der Kirche St. Sulpice zu Paris, erbaut 1864 durch Cavaillé-Coll. Dasselbe besteht aus 7000 Pfeifen in der Länge von 32' bis zu 5 Millimetern, welche in 7 Stockwerken in der Höhe von 72' aufgebaut sind. Dem Spieler stehen 5 Manuale, 100 Register und 20 kombinierte

Züge zur Verfügung. Mit einem Fusstritt können 30 Register auf einmal gezogen werden. Die Orgel kostete 163000 Francs.

4) Die Kasten- und Cylinderbälge, erfunden von Marcussen zu Apenrade und zuerst angewandt von Schulze aus Paulinenzelle. Bei diesen Bälgen ist der Wind am gleichförmigsten und zugleich wird die Belederung erspart. Wird statt des zweiten Kastens nur ein Stöpsel aufwärts gezogen, so nennt man diesen Balg „Pistongebläse“.

5) Das Doublettensystem, erfunden vom Orgelbauer Mehmel in Stralsund. Bei demselben wird aus einer Stimme auf dem 2. Klaviere eine zweite, um eine Oktav höher stehende Stimme gebildet, jedoch ohne Anwendung der Koppel.

6) Stimmschlitzten und verschiebbare Stimmplättchen, erfunden zum bequemeren Stimmen der Pfeifen.

7) Der Mikrometer ist ein vom Mechaniker Still in Bern erfundenes Instrument, womit der Abstand des Kerns vom Unterlabium leicht und genau gemessen werden kann.

8) Der Magazinbalg, erfunden von Cavaillé zu Paris und verbessert durch Schulze und Ladegast, besteht aus mehreren über einander liegenden Bälgen (Magazinen), die durch einen besonderen Schöpfbalg, oder durch gewöhnliche Bälge gespeist werden. Sie sind mit einander durch biegsame Röhren verbunden, so dass der Wind, selbst bei ungleichem Verbräuche, niemals fehlen kann. Diese Magazinbälge ermöglichen auch, den verschiedenen Manualen verschiedengradigen Wind zuzuführen, was durch stärkere oder geringere Belastung der Decken herbeigeführt wird. So giebt Cavaillé dem Reservoir, aus welchem die Pedalwindlade gespeist wird, Wind von 34^0 ; dem Magazin des Hauptmanuals Wind von 32^0 , dem 2. und 3. Manuale dagegen Wind von 30^0 und 28^0 .

9) Verschiedene, ganz neu konstruierte Laden, wie die „Hahnenlade“ von Randebrock, die „Kolbenlade“ von Sonrec und die „Präzisionslade“ von Mehmel müssen erst ihre Brauchbarkeit beweisen. Wangemann charakterisiert ihre Eigentümlichkeiten in seiner Geschichte dahin,

1. „dass einzelne Pfeifen den zu ihrer Ansprache erforderlichen Wind auf möglichst kurzem Wege erhalten,
2. „dass die Windverteilung an keinen abgesonderten Behälter (also weder Tasten-Kanzelle wie bei der Schleiflade, noch Register-Kanzelle wie bei der Kegellade) gebunden ist, sondern aus einem einzigen Windkasten, welcher die gleiche Grösse der Windladen hat, in ungehinderter Weise erfolgt und

3. dass die Spielart und das Registrieren einer solchen Lade äusserst leicht sind, keiner anderweitigen Hilfsmittel (Spielmaschine und Registerzug-Pneumatik) bedürfen und eine beliebige Anzahl von Kombinationen der Register zulassen.“

10) Die neueste Erfindung ist die elektro-magnetische Orgel von Weigle in Stuttgart.¹⁾ Bei ihr wird das Registerwerk durch einen Elektro-Magneten ersetzt, indem das Ventil den Anker bildet, der von jenem bald angezogen, bald abgestossen wird, je nachdem der galvanische Strom, welcher von der Batterie ausgeht, durch den Druck auf die Taste hergestellt, oder durch das Heben des Fingers unterbrochen wird. Bewährt sich dieses System, so stehen wir vor einer grossen Umwälzung im Orgelbau.

Ferner wäre eine grosse Zahl kleiner Verbesserungen anzuführen, von Marcussen zu Apenrade, von C. Fabian zu Bromberg, von Schulze in Paulinenzelle, Winzer in Wismar, Friedrich Haas in Kloster Muri (Schweiz), von Ladegast in Weissenfels etc., wenn es der Zweck dieser Blätter erlaubte.

Berühmte Orgelbauer der neueren Zeit sind:

- 1) Müller, senior, zu Breslau, Erbauer der ausgezeichneten Domorgel daselbst. 1801.
- 2) J. F. Schulze in Paulinenzelle; Orgeln zu Lübeck und Bremen.
- 3) Eberhard Friedrich Walker in Ludwigsburg, Erbauer der grössten Orgel Deutschlands im Dome zu Ulm und der für das neue Konzerthaus in Leipzig.
- 4) Friedrich Ladegast zu Weissenfels, Orgeln zu Merseburg, Schwerin, Leipzig und Schulpforta.
- 5) Reubke & Sohn in Hausneindorf.
- 6) Wilhelm Sauer in Frankfurt a/O. lieferte vorzügliche Instrumente für Magdeburg, Prag etc.
- 7) Aristide Cavaillé-Coll zu Paris; Orgeln daselbst z. B. in der Kirche Saint-Sulpice.

Ausserdem existieren in allen Teilen Deutschlands eine grosse Anzahl Orgelbauer, welche in kleinen und mittleren Orgeln ihre Tüchtigkeit in oft glänzender Weise bethätigten; sie alle anzuführen ist nicht möglich.

B. Orgelspiel.

Die ältesten Orgeln der christlichen Zeit waren, wie wir

¹⁾ Eine solche Orgel war auf der Wiener Weltausstellung 1873 vorhanden.

gesehen haben, von einer Beschaffenheit (man denke an den tiefen Fall und die Breite der Tasten!), dass von einem Spiele in unserem Sinne nicht die Rede sein konnte. Man beschränkte sich vielmehr darauf, die Tasten mit der Faust hinabzuschlagen (daher der Name „Orgelschläger“), oder sie mit dem Ellenbogen hinabzudrücken. Das Instrument konnte also nur dazu benutzt werden, den Sängern den ersten Ton anzugeben, oder die Melodie des Chorals mitzuspielen. Als das „Organum“ in Ausübung kam, konnten nur mit beiden Händen der Grundton und die Quint angegeben werden. Wollte man ausserdem noch die Oktav hören, so war ein zweiter Spieler notwendig. Um das „Organum“ von einem Spieler ausführen zu lassen, erfand man das Quinten- und Oktaven-Register und die Mixtur. Von einem kunstmässigen Spiele konnte erst die Rede sein, nachdem die Tasten verkleinert worden waren.

Als Urahn der Organisten nennt die Geschichte den blinden Francesco Landino, der im Jahre 1364 zu Venedig als Dichter und Orgelspieler gekrönt wurde, und nach ihm den bereits erwähnten Bernhard. Die ältesten auf uns gekommenen Orgelstücke sind von Konrad Paulmann, Meister Konrad von Nürnberg genannt.¹⁾ Derselbe, zu Anfang des 15. Jahrhunderts blind geboren und 1473 in München gestorben, war so musikalisch begabt, dass er ausser der Orgel noch verschiedene Instrumente (Zither, Laute, Geige, Flöte und Krummhorn) spielte, den Kontrapunkt geschickt behandelte und alle Kirchengesänge auswendig wusste, so dass er trotz seiner Blindheit den Orgeldienst versehen konnte.

Die Notenschrift für die Orgel und andere harmonische Instrumente der damaligen Zeit war ganz eigentümlich gestaltet und wurde die Orgeltabulatur (von tabula, Tafel) genannt. Ihr Wesen bestand darin, dass man die verschiedenen Stimmen in Buchstaben über einander schrieb, jedoch keine Notenlinien anwandte. Die Höhe der Töne bezeichnete man durch das grosse und kleine Alphabet und durch Striche, welche quer über die kleinen Buchstaben gemacht wurden. Von dieser Tabulatur schreibt sich unser Gebrauch her, die Oktaven als grosse, kleine, eingestrichene, zweigestrichene u. s. w. zu bezeichnen. Nur besteht der Unterschied, dass wir die Oktaven von C—c zählen, während man damals in der Regel von A—a, auch wohl

¹⁾ Herausgegeben von F. W. Arnold und H. Beller mann in Chrysanders Jahrbüchern.

von H—h, oder von F—f zählte, wobei wahrscheinlich der Umfang der Instrumente bestimmend war. Erhöhte Töne wurden durch ein dem Buchstaben angehängtes Häkchen bezeichnet; des und es schrieb man als cis und dis etc. Um die Zeitdauer zu bestimmen, schrieb man folgende Zeichen über die Buchstaben der einzelnen Stimmen:

$$. = \text{H}; | = \text{D}; \text{J} = \text{G}; \text{F} = \text{A}; \text{F} = \text{G}; \text{F} = \text{A}.$$

Anstatt der Zeichen F F findet man wohl auch: F F . Kommen mehrere Viertel, Achtel u. s. w. hinter einander, so verband man die obigen Zeichen auf ähnliche Weise, wie es heute geschieht. (Vergl. Beilage 18.) H. Beller mann giebt in der 1. Beilage zu seinem „Kontrapunkt“ in Faksimile eine Phantasie von Swelingk, welche ein recht anschauliches Bild von der Orgeltabulatur bietet. Diese Notation war umständlich, aber nicht so schwer wie die damalige Mensuralnotenschrift. Zuweilen benutzte man die letztere auch bei der Orgeltabulatur und zwar für die obere Stimme. (Vergl. Bellermanns „Kontrapunkt“, Beilage 2.)

Die Paulmannschen Orgelstücke zeigen die damalige Behandlung dieses Instruments. Es sind im Grunde auf die Orgel übertragene, aber ausgeschmückte (kolorierte und diminuierte) Gesangstücke.¹⁾ Sein berühmter Zeitgenosse Paul Hofhaimer, Hoforganist Kaiser Maximilians I. (1577), hinterliess zwar Lieder und Lautenstücke, aber keine Orgelsachen. Dagegen erschienen solche 1511 von Arnold Schlick, von dem niederländischen Organisten Jacob Buus 1547 und um dieselbe Zeit von Willaert und Cyprian de Rore. Diese und ihre nächsten Nachfolger nannten ihre Orgelstücke: Ricercari, Intonazioni, Kontrapunti, Toccati, Praeambula und Canzoni. Es waren dies, wie bei Paulmann, verzierte und mit Läufern reichlich versehene, ehemalige Gesangstücke. Unter Ricercari verstand man später einen kunstvollen Fugenbau, unter Toccata eine freie Phantasie mit brillanten Spielfiguren und unter Praeambulo ein Vorspiel zu einem grösseren Stücke.

Von Orgelkomponisten des 16. Jahrhunderts sind noch zu nennen: Elias Nicolaus Ammerbach zu Leipzig (1571 und 1575), Bernhard Schmid zu Strassburg (1577) und Jacob

¹⁾ In Schlechts „Geschichte der Kirchenmusik“ (Regensburg, Coppens, 1871) wird dies nachgewiesen, indem in Beispiel 63 die Bearbeitung für die Orgel der Gesangskomposition beigelegt wird. Das wegen seiner Beilagen wertvolle Werk enthält auch Originalstücke von Buus, Merulo, Frescobaldi u. a.

Paix zu Lauingen 1583; die Organisten der Markuskirche zu Venedig: Parabosco (1551), Claudio Merulo (1557) und am Ende des Jahrhunderts die beiden Gabrieli.

Den grössten Ruhm und den Titel „Vater des wahren Orgelspiels“ erwarb sich Girolamo Frescobaldi. Derselbe war 1587 zu Ferrara geboren, erhielt seine Ausbildung in Flandern und wurde 1615 Organist der Peterskirche zu Rom. Der ihm vorausgehende Ruf war so bedeutend, dass bei seinem ersten Auftreten daselbst an 30000 Zuhörer herbeigeströmt sein sollen. Seine zahlreichen Kompositionen, die vielfach in Sammlungen verbreitet sind, widerlegen jedoch die Annahme, als sei er der Erfinder der Orgelfuge, es sind dies vielmehr kontrapunktische Stücke, wie sie die niederländische Schule in den Motetten aufzeigt. Er starb um 1640. Auch auf Deutschland erstreckte sich sein Einfluss, insofern er Lehrer von Caspar Kerl (Kapellmeister zu München und seit 1675 Organist am Stephansdome Wien, † 1693) und Jacob Froberger († 1667 auf Schloss Héricourt unweit Montbéliard) war.

Ausser diesen beiden Genannten glänzten im 17. Jahrhundert noch eine ganze Reihe Künstler in Deutschland, das von je her das Land der Organisten war. Zunächst ist eine Gruppe: Jacob Schultz (Praetorius), Heinrich Scheidemann, Reincken und Samuel Scheidt zu nennen, die sämtlich Schüler des Organisten Johann Peter Swelingk zu Amsterdam waren. Dieser tüchtige Lehrer, in Deutschland der „Organistenmacher“ genannt, war 1560 zu Deventer geboren († 1621), erhielt seine Ausbildung bei Andrea Gabrieli in Venedig und zeichnete sich besonders durch eine zweckmässige Applikatur aus. Von Samuel Scheidt, der 1654 zu Halle starb, erschien 1624 zu Hamburg ein Werk, das ausser Chorälen auch Fugen und Toccaten enthält, in denen bereits der regelmässige Orgelstil hervorleuchtet.

Ausserdem sind aus diesem Jahrhunderte noch zu merken:

- 1) Joh. Pachelbel (1653—1706), zuletzt Organist in Nürnberg.
- 2) Franz Anton Murschhauser, geb. um 1670 zu Zabern im Elsass, Schüler von Casp. Kerl und Organist an der Stifts- und jetzigen Domkirche zu München, wo er 1733 starb.
- 3) Dietrich Buxtehude, von 1668—1707 Organist zu Lübeck.¹⁾

¹⁾ Seine Orgelkompositionen wurden in neuester Zeit durch Philipp Spitta herausgegeben. 2 Bände. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

- 4) Georg Muffat, Schüler von Lulli in Paris, † 1704 zu Passau als Domkapellmeister.

Die Werke dieser Meister findet man häufig in Sammelwerken der neueren Zeit, z. B. in Fr. Commers „Musica sacra“ (Berlin, Bote & Bock). Man bemerkt an ihnen eine gewisse Spielseligkeit, d. h. viel aufgebauschtes Figurenwerk. Auch gebrauchen sie zuweilen doppeltes Pedal.

Welche Anforderungen damals an Organisten gemacht wurden, erhellt aus einem von Mattheson mitgeteilten Programme zu einer Organistenprobe (Hamburg 1727). Dasselbe lautet auszugsweise:

- a. Aus freiem Sinne ganz kurz zu präludieren, im minore B anzufangen und im modo majore aufzuhören. 3 – 4 Minuten.
- b. Ein leichtes Fugenthema so auszuführen, dass die Mittelstimmen auch ihr Teil davon nehmen, wobei nachdrücklich zu erinnern:
 - aa. dass die acht Anfangsnoten des Chorals im Thema enthalten sind;
 - bb. dass ein chromatischer Gegensatz füglich eingeführt und also die Fuge verdoppelt werden kann;
 - cc. dass sich der Hauptsatz auf zweierlei Art verkehren lässt;
 - dd. dass rectum und contrarium allhier zusammengebracht werden und harmonieren können;
 - ee. dass sich auch sonst verschiedene nette Einflechtungen mit dem Duce et Comite ganz nahe an einander vornehmen lassen.
- c. Ein bekannter Choral soll figurirt und mit Variationen als Trio ausgeführt werden. 11—12 Minuten.
- d. Eine Singarie, die vorgelegt wird, soll nach dem vorgezeichneten Generalbass richtig begleitet werden.
- e. Aus dem Subjecto (Thema) dieser Arie soll ein Postludium gebildet werden, etwa in der Form einer Ciaccone oder einer freien Phantasie. 10—11 Minuten.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts glänzten auf dem Gebiete der Orgelkunst zwei Sterne erster Grösse, Sebastian Bach und Händel, die bereits an anderer Stelle charakterisiert wurden. Die Familie Bach war recht eigentlich eine Organistenfamilie, denn fast 6 Generationen hindurch zeichnen sich Glieder derselben aus, wenn auch kein anderes Familienglied die Höhe Johann Sebastians erreichte. Händel hat uns nur wenig Orgelstücke hinterlassen,¹⁾ desto mehr Bach, die in neuerer Zeit in prachtvollen Ausgaben erschienen.²⁾ Diese Werke bilden den Gipfelpunkt der klassischen Orgellitteratur. R. Schumann ur-

¹⁾ Ausgabe bei Körner in Erfurt.

²⁾ Zu bemerken ist hier, dass nicht alle Orgelsachen zu kirchlichem Gebrauche sich eignen, vielmehr zu Orgel-Konzerten bestimmt sind.

teilt darüber: „Am herrlichsten, am kühnsten, in seinem Urelement erscheint Bach nun ein für allemal an seiner Orgel. Hier kennt er weder Mass noch Ziel und arbeitet auf Jahrhunderte hinaus.“ — „Die meisten der Bachschen Fugen sind Charakterstücke höchster Art, zum teil wahrhaft poetische Gebilde, deren jedes seinen eigenen Ausdruck, seine besonderen Lichter und Schatten hat.“

Als Bachs Schüler sind ausser den beiden Söhnen Friedemann und Karl Philipp Emanuel zu nennen: Joh. Casp. Vogler (1698—1765), Hoforganist und Bürgermeister zu Weimar; Joh. Ludw. Krebs (1713—1780), Organist zu Altenburg; Gottfr. Aug. Homilius (1714—1785), Kantor an der Kreuzschule zu Dresden; Joh. Friedr. Doles, 1756 Kantor an der Thomasschule zu Leipzig; Joh. Christ. Altnikol, Organist zu Naumburg 1759; Joh. Chr. Kittel (1732—1809), Organist zu Erfurt. Aus der Schule des letzteren gingen hervor: Karl Gottlieb Umbreit (1763—1829), Michael Gotthard Fischer (1773—1829) und Joh. Chr. Rinck (1770—1846). Fischer war Organist und Seminarlehrer in Erfurt, Rinck Hoforganist zu Darmstadt. Beide schrieben viele sehr zweckmässige Orgelstücke für den kirchlichen Gebrauch, die von Rinck sind jedoch nur mit Auswahl zu gebrauchen.

Am Ende des 18. Jahrhunderts riss auch in bezug auf das Orgelspiel eine fast unglaubliche Verweltlichung und Verwilderung ein, und es war nichts Seltenes, auf der Orgel Opernarien, Märsche und Tänze zu hören. „Unreines und Gemeines,“ so klagt Häuser, „kam in die Kirche als Vorspiel und als Nachspiel. Mit einer Ouverture kamen die Leute zur Kirche, mit einem Marsche marschierten oder mit einem Walzer tanzten sie zum Tempel hinaus.“ Abbé Vogler, der grösste Orgelspieler seiner Zeit, spielte in seinen Orgelkonzerten allerlei Programmmusik. So schilderte er z. B. das jüngste Gericht, eine Seeschlacht, den Einsturz der Mauern Jerichos u. s. w. Nach Türks Erzählung in der Schrift: „Die wichtigsten Pflichten eines Organisten“ spielte ein Organist bei den Worten „Am Kreuz gestorben“ mit kreuzweis über einander geschlagenen Händen; nach einer Predigt über die Mässigkeit spielte ein anderer das bekannte Lied: „Wer niemals einen Rausch gehabt“ von dem beliebten Volksopern-Komponisten Wentzel Müller.

Heute ist es in diesem Punkte bei uns, im allgemeinen wenigstens, besser geworden, allein es wird immer noch zu sehr klaviermässig, weichlich und chromatisch und zu wenig logisch

gegliedert und thematisch gespielt, abgesehen davon, dass der Inhalt der freien Präludien oft trivial und inhaltsleer ist. Wem originelle und kernhafte Gedanken fehlen, der lerne doch sich bescheiden und spiele nach guten Vorlagen. Das kann nicht oft genug wiederholt werden.

Als hervorragende Orgelspieler und Orgelkomponisten der neueren Zeit sind zu nennen: Friedrich Schneider (1786—1853) zu Dessau, sowie dessen Brüder Johann Gottlob (1789—1864) zu Dresden und Johann Gottlieb (1797—1856) zu Hirschberg in Schlesien; K. F. Becker (1804—1877), E. F. Richter (1808—1879), Rob. Papperitz (geb. 1826), Karl Piutti, Paul Homeyer (geb. 1853) und Alexander Winterberger (geb. 1834) zu Leipzig; A. W. Bach (1796—1869), K. Aug. Haupt (geb. 1810), Ludwig Thiele (1816—1848) und Otto Dienel zu Berlin; A. G. Ritter (geb. 1811) und Gustav Rebling (geb. 1821) zu Magdeburg; Joh. Gottl. Töpfer (1791—1870) zu Weimar; Kaspar Ett (1788—1847) zu München; Simon Sechter (1788—1867) und Leopold Alexander Zellner (geb. 1823), der sich namentlich als Meister und Verbesserer des Harmonium hervortat; F. W. Berner (1780—1827), Adolph Hesse (1809—1863), Moritz Brosig (geb. 1815) zu Breslau; J. A. van Eyken (1823—1868) zu Elberfeld; Gustav Merkel (geb. 1827) und K. Aug. Fischer (geb. 1829) zu Dresden; J. G. Herzog (geb. 1822) zu Erlangen; Otto Reubke (geb. 1842) zu Halle; Wilh. Volckmar (geb. 1812) zu Homberg bei Kassel; D. H. Engel (geb. 1816) zu Merseburg; Jos. Krejčí (1822—1881) zu Prag; Immanuel Faisst (geb. 1823) zu Stuttgart; ferner: Theodor Kirchner (geb. 1824), J. G. E. Stehle in St. Gallen, Heinrich Stiehl (geb. 1829), B. Sulze, J. G. Zahn, Hans und Georg Matthison-Hansen u. A.

Die Orgellitteratur haben ferner bereichert: Robert Schumann und Franz Liszt, vornehmlich aber Felix Mendelssohn (Sonaten) und Jos. Rheinberger (Sonaten und Concert).

Orgel-Litteratur.

Über Orgelbau.

Antony, J., Geschichtliche Darstellung der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel. Münster, Coppenrath, 1832.

Becker, C. F., Ratgeber für Organisten. Leipzig, Schwickert, 1828.

Eichler, C., Die Orgel, ihre Beschreibung, Behandlung und Geschichte. Stuttgart, Metzler.

Engel, D. H., Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues. Erfurt, Körner.

Kothe, Abriss der Musikgeschichte.

- Fischer, F. G., Die Pflege der Orgel. Glogau, Hollstein.
 Fischer, E. G., Orgelbau-Denkschrift oder der erfahrene Orgelrevisor. Weimar, Voigt, 1877.
 Hinrich, J. G., Orgellehre, Struktur und Erhaltung der Orgel. Glogau, Flemming.
 Kothe, S., Kleine Orgelbaulehre. 3. Auflage. Leobschütz, C. Kothe.
 Kuntze, C., Die Orgel und ihr Bau. Dritte Auflage von J. J. Seidels gleichnamigem Werke. Leipzig, Leuckart.
 Mettenleiter, B., Die Behandlung der Orgel. Regensburg, Pustet.
 Moser, L., Gottfried Silbermann, der Orgelbauer. Langensalza.
 Natorp, B. C. L., Über Rincks Präludien. Essen, Bädecker.
 Reiter, Die Orgel unserer Zeit. Berlin, Peiser.
 Reiter, Orgelbauzeitung. Berlin, Peiser.
 Richter, C. F., Katechismus der Orgel. Leipzig, Weber.
 Ritter, A. G., Die Erhaltung und Stimmung der Orgel. Erfurt, Körner.
 Sattler, Die Orgel nach den Grundsätzen der neuesten Orgelbaukunst. Langensalza.
 Schlimmbach, Über Struktur, Erhaltung und Stimmung der Orgel, durchgesehen und vermehrt von G. F. Becker. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 Schubert, Fr. L., Die Orgel, ihr Bau. Leipzig, Merseburger.
 Töpfer, J. Gottlob, Lehrbuch der Orgelbaukunst. 1.—4. Teil. Weimar, Voigt, 1856. (Hauptwerk.)
 Töpfer, Die Orgel, Zweck, Beschaffenheit ihrer Teile. Erfurt, Körner.
 Wangemann, Otto, Der Organist, Monatsschrift für Orgelspieler. Berlin, Peiser.
 Wangemann, Otto, Geschichte der Orgel. Demmin, A. Frantz.

§ 22. Hilfsmittel zum Studium der Musikgeschichte,

soweit sie nicht bereits im Texte aufgeführt sind.

- Ambros, A. W., Geschichte der Musik. I.—IV. Band. Band V enthält wichtige Notenbeilagen, redigiert von Dr. Otto Kade. Leipzig, Leuckart.
 Becker, C. F., Die Hausmusik in Deutschland im 16 u. 17. Jahrhundert. Leipzig, 1840.
 — Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien. Leipzig, Fleischer, 1847.
 Bitter, C. H., Geschichte des Oratoriums. Berlin, Oppenheim.
 Böhme, C. F., Altdeutsches Liederbuch. 12.—17. Jahrhundert. Leipzig Breitkopf & Härtel.
 — Das Oratorium. Leipzig, Weber.
 Brambach, W., Die Musikkultur des Mittelalters bis zur Blüte der Reichenauer Sängerschule (500—1050). Karlsruhe, Teubner.
 Chrysander, Jahrbücher für musik. Wissenschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 — Über das Oratorium. Schwerin, Örtzen & Schöpke.
 Coussemaker, E. de, L'art harmonique aux XII et XIII siècles. Paris, 1658
 — Mémoire sur Hucbald etc. Paris, 1841.
 — Scriptorum de musica. Paris, 1864. 4 Teile.

Denkmäler der Tonkunst. Bergedorf bei Hamburg.

1. Bd. Motetten von Palestrina, herausgeg. v. H. Beller mann.
2. Bd. Carissimi, Oratorien: Jephtha, Salomo, etc, herausgegeben von Chrysander.
3. Bd. Corelli, Sonaten für zwei Violinen, Viola u. Bass, herausgeg. von Joachim
4. Bd. Couperins Klavierwerke, herausgeg. von Brahms.
5. Bd. Motetten von Palestrina (H. Beller mann).
6. Bd. Te Deum (Chrysander).
7. Bd. Corelli, Sonaten (Joachim).
8. Bd. Couperin, Klavierstücke (Brahms).

Ehrlich, H., Die Musik-Ästhetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart. Leipzig, Leuckart.

Eitner, R., Monatshefte für Musikgeschichte. Berlin, Bahn.

— Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke. Berlin, Bahn.

— Bibliographie der Musiksammlerwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts. Berlin, Liepmannsohn.

Forkel, J. N., Allgemeine Geschichte der Musik. 2 Bände. Leipzig (antiquar.).

Gerbert von Hornau, De cantu et musica sacra Typis San-Blasianis, 1774. 2 Bde.

— Scriptores ecclesiastici. 1784.

Kade, Otto, Mattheus le Maistre. Niederländischer Tonsetzer. Mainz, Schotts Söhne.

— Johann Walther. Wittenbergisch Geistlich Gesangbuch von 1524. Neue Partitur-Ausgabe. Berlin, Trautwein.

— Ausgewählte Tonstücke der berühmtesten Meister des 15 und 16. Jahrhunderts. Band V von A. W. Ambros' Geschichte der Musik. Leipzig, Leuckart.

Kiesewetter, R. G., Schicksale u. Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Stiles. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

— Über die Verdienste der Niederländer. Amsterdam, 1829.

— Guido von Arezzo. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Krause, K. C. F., Darstellungen aus der Geschichte der Musik. Göttingen, Dietrich.

Langhans, W., Geschichte der Musik des 17, 18 und 19. Jahrhunderts. 2 Bde. Leipzig, Leuckart.

— Die Musikgeschichte in 12 Vorlesungen. Leipzig, Leuckart.

Lilienkron, R. v., Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13.—16. Jahrhundert. Der 5. Band enthält Melodien, von J. Mayer redigiert. Leipzig, Vogel.

Lindner, E. O., Die erste stehende deutsche Oper. Berlin, Schlesinger.

Naumann, Em., Illustrierte Geschichte der Musik. Stuttgart, Spemann.

Pauer, E., Alte Meister (Klavier). Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Paul, Oscar, Des Ancius Severinus Boëtius fünf Bücher über die Musik. Leipzig, Leuckart.

Proske, Dr., Musica divina. 4 Bde. Regensburg, Pustet.

Publikation älterer praktischer u. theoretischer Musikwerke, vorzugsweise des 15. u. 16. Jahrhunderts. Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Berlin, Liepmannsohn.

Reissmann, Illustrierte Geschichte der Musik. Leipzig, Fues.

- Riemann, H., Die Entwicklung unserer Notenschrift. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Ritter, A. G., Geschichte des Orgelspiels im 14.—18. Jahrhundert. Leipzig, Hesse.
- Rochlitz, F., Sammlung vorzüglicher Gesangstücke von 1380—1760. Mainz, Schotts Söhne.
- Zur Geschichte heiliger Tonkunst. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Rühlmann, Geschichte der Bogeninstrumente. 2 Bände. Braunschweig, Vieweg & Sohn.
- Schelle, Ed., Die päpstliche Sängerschule in Rom. Ein musik-historisches Bild. Wien, Gotthard.
- Schletterer, H. M., Vorträge über „Pergolese“, „J. J. Rousseau“, und „der Ursprung der Oper“. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Das deutsche Singspiel. Augsburg, 1863.
- Studien zur Geschichte der französischen Musik. I. Teil, Geschichte der Hofkapelle. II. Teil, Geschichte der Spielmannszunft in Frankreich und der Pariser Geigerkönige. Berlin, Damköhler.
- Walther, J. G., Musikalisches Lexikon oder musik. Bibliothek. 1732.
- Wangemann, Otto, Geschichte des Oratoriums. Demmin, A. Frantz.
- Wasielowski, W. F. v., Die Violine im 17. Jahrhundert. Demmin 1874.
- Geschichte der Instrumentalmusik. Berlin, 1878.
- Westphal, Rudolf, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. Leipzig, Leuckart.
- Aristoxenus von Tarent Metrik u. Rhythmik des klassischen Hellenentums. Übersetzt und erläutert. Leipzig, Ambr. Abel.
- Die Musik des griechischen Altertums. Nach den alten Quellen neu bearbeitet. Leipzig, Veit & Co.
- Winterfeld, C. v., Zur Geschichte heiliger Tonkunst. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Palestrina und seine Bedeutung für die Tonkunst. Breslau, Aderholz.
- Johann Gabrieli und sein Zeitalter. 3 Bde. Berlin Schlesinger.
- Witt, Th. de, Motetten v. Palestrina. 1.—3. Bd.; 4.—7. Bd. v. Espagne; Fortgesetzt von Haberl. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Wolf, Ferd., Über die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg, Winter.



Anhang.

A. Wegweiser für den Klavierunterricht.¹⁾

Schulen.

- Brähmig, B.*, Praktisch-theoretische Pianoforte-Schule. I. II. Kursus.
- Damm, G.*, Klavier-Schule und Melodieenschatz.

¹⁾ Der „Wegweiser“ hat selbstverständlich nur Unterrichtszwecke im Auge, und darum sind nicht alle hier genannten Werke als musikalisch-mustergiltige zu bezeichnen.

- Köhler, L.*, op. 80. Kinder-Klavierschule.
Krüger, Volksklavierschule.
Proksch, J., Versuch einer rationellen Lehrmethode.
Reiser H., Klavierschule für Kinder.
Rohde Ed., Kinder-Klavierschule.
Wohlfahrt, H., Kinder-Klavierschule.
Vogel M., Praktischer Lehrgang bis zur Mittelstufe. 10 Hefte.

VI. Stufe.

a. Etuden.

- Bertini, H.*, 12 petits morceaux.
Kothe B., Klavier-Übungen.
Löschhorn, A., op. 65. Heft 1.

b. Übungsstücke.

- Clementi M.*, op. 36. Sechs Sonatinen. Nr. 1—3.
Czerny, Ch., op. 139. Übungsstücke, 1. Heft; op. 174, Le plaisir, 12 Hefte.
Haydn, J., 12 petites Pièces.
Hüntten, Fr., op. 21. Rondinos No. 1 und 4.
Köhler L., Volksmelodien aller Nationen. 1. 2. Heft; Volkstänze.
Lanner, Fr., Goldnes Melodien-Album. 5 Hefte.
Schmitt, Jac., op. 325. Musikal. Schatzkästlein. 4 Hefte.

c. Vierhändiges.

- Chvatal, F. X.*, op. 95. Sonatine im Umfang von 5 Tönen; op. 142. La Félicitation. (Leuckart.) op. 64, 3 Sonaten, davon Nr. 1.
Czerny, Ch., op. 472. Leichte Übungsstücke. 4 Hefte.
Haydn, J., Serenade. (Leuckart.)
Knorr, J., Anfangsstudien, 1. Heft. Stücke auf 5 Noten.
Köhler, L., op. 124. Leichte Stücke; op. 41, Sonatine.
Lichner, H., op. 126. Jugendträume.
Löschhorn, A., op. 86, Heft 1, 2, 3. 15 Klavierstücke für Anfänger.
Lön, Jos., op. 171, Nr. 6. Arabeske.
Reinecke C., op. 54, Heft 1. Klavierstücke im Umfange von 5 Tönen bei stillstehender Hand zur Bildung des Taktes und Gefühles.
Wagner, E. D., op. 36. Das Geschwisterpaar. 10 Hefte.

V. Stufe.

a. Etuden.

- Bertini, H.*, op. 100; op. 101. Le Repos.
Czerny, Ch., op. 139. Übungsstücke. II. und III. Heft.
Heller, St., op. 47, 1. Heft. Für Fortgeschrittenere.
Löschhorn, A., op. 65, 3. Heft.
Viola, R., „Gartenlaube“, 100 Etuden herausgegeben von Fr. Liszt. I. II. Heft.
Diese Etuden-Sammlung ist in ihrer Fortsetzung auf allen Stufen zu gebrauchen.

b. *Übungsstücke.*

- Beethoven, L. van*, op. 49 No. 1. 2. (Leuckart). Diese Ausgabe von Beethovens Sonaten ist die billigste und schönste Einzelausgabe.
Bendel, Fr., op. 118 Nr. 2. Une Promenade.
Chvatal, F. X., op. 185. In die Ferne.
Clementi M., op. 36 Nr. 4—6.
Götze, H., op. 3 Nr. 2.
Haydn, J., Serenade.
Hünter, Fr., op. 30. Rondinos Nr. 1. 2; op. 128 Nr. 1. Valse; Nr. 2. Variationen.
Jungmann, A., op. 107 Nr. 1. Savoyarden-Lied; op. 225 Nr. 3. Schallmaienklänge.
Kuhlau, Fr., op. 55. Sechs Sonatinen Nr. 1—3; op. 20. Drei Sonatinen.
Kuhé, W., op. 138. Zigeuner-Trinklied.
Kullak, Th., op. 62 und 81. Kinderleben 1. 2. Heft.
Martin, C., op. 23. Variationen.
Mozart, W. A., Sonate facile Cdur; Rondo Ddur.
Oesten, Th., op. 48 Nr. 2. 3. Morceaux.
Reissiger, C. G., op. 51. Rondo; op. 57 Nr. 1. 3. Rondo.
Reynald, G., op. 6. Bilder in Tönen Nr. 1. 2. 4.
Röhr, L., op. 15, 1. Heft.
Schnabel, C., op. 23, 1. Heft. Rondo.
Spindler, Fr., Immergrün Nr. 1. 3. op. 225 Nr. 2 und 4. Bunte Schmetterlinge; op. 117. Alpenveilchen Nr. 1. 2.
Schubert, Fr., Marsch aus: Die Verschwornen von Fr. Lanner.
Schumann, R., op. 68. Jugendalbum. 1. Heft.
Voss, Ch., op. 94 Nr. 1. 2. Rondo; Un petit Morceau.

c. *Vierhändiges.*¹⁾

- Beethoven, L. van*, op. 6. Sonate in D.
Bertini, H., op. 87. Etuden.
Beyer, Fr., op. 112. Rondo nach Motiven aus Don Juan.
Boieldieu, Ouverture „Calif von Bagdad“.
Chotek, Fr., op. 38. Rondinetto a. Belisar.
Czerny, Ch., op. 50 Nr. 1. Sonatine.
Diabelli, A., Sonaten op. 24, 32.
Dussek, J. L., op. 67. Drei Sonaten.
Köhler, L., op. 18. Volksmelodien II. Heft; Volkstänze.
Krug, D., op. 48. Rondo a. d. Propheten.
Kuhlau, F., op. 44.
Mozart, W. A., Sonatinen in D- und Bdur.
Otto, J., op. 110 Nr. 2. Frohsinn.
Reinecke, C., op. 54. II. Heft.
Schumann, R., op. 85 Nr. 1, 6, 12.
Seifert, R., 2 Stücke aus Tannhäuser.
Volkman, R., op. 11. Muusikal. Bilberbuch. 2 Hft. Die leichteren Stücke.
Weber, C. M. v., op. 3. Petites Pièces, 2 Hefte.

¹⁾ Da das vierhändige Spiel in der Regel zur Befestigung des Taktes und zum Blattspiel benutzt wird, so empfiehlt es sich, leichte Stücke, etwa die der Vorstufe, zu wählen.

V.—IV. Stufe.

a. *Etuden.*

Czerny, Ch., op. 636. Vorschule der Geläufigkeit.

Heller, St., op. 47 No. 2.

Löschhorn, A., op. 66 No. 1.

b. *Übungsstücke.*

Beethoven, L. van, op. 79. Sonatine.

Burgmüller, F., op. 73. Pensées expressives; op. 62 Nr. 3. Rondo brill.

Chwatal, F. X., op. 212 Nr. 2. Alpenräume.

Clementi, M., op. 37, 38. Sonaten; Sonatine in D dur.

Chopin, Fr., op. 68. 4 Mazurkas; op. 69. Deux Valses.

Die leichtesten Kompositionen Chopins, für Begabtere.

Haydn, J., Sonaten Nr. 7, 23. (Ausgabe Weinholz.)

Hünter, Fr., op. 30 No. 3 und 4; op. 129. Le Topas 1. 2.

Kalkbrenner, Fr., La femme du Marin.

Mozart, W. A., Sonaten Nr. 7, 14, 19. (Ausgabe Weinholz.)

Schumann, R., Jugendalbum. II. Heft. (Für gereifere Schüler, wie alle Sachen dieses Meisters.)

Serieux, Ch., op. 7. Valse gracieuse; op. 16. Valse.

Stückrad, G. G., op. 1. Serenade.

Voss, Ch., Esmeralda.

c. *Vierhändiges.*

Chwatal, F. X., op. 64. Sonaten Nr. 2 und 3.

Diabelli, A., op. 33. Sonate D dur; op. 37. Sonate C dur.

Döhler, Th., op. 40 Nr. 3. Romanze.

Duvernoy, J. B., op. 118 No. 2. (Meyerbeer.)

Henselt, A., op. 28 Nr. 1. Petite Valse.

Köhler, L., Handstücke, 2. Heft.

Ramann, B., op. 10. Vier Charakterstücke.

Schubert, Fr., Deutsche Tänze.

Weber, C. M. v., op. 10. Sechs Sonaten.

Weiss, J., op. 35. Le jeune Pianiste classique. 3 Hefte.

IV. Stufe.

a. *Etuden.*

Czerny, Ch., Schule der Geläufigkeit. 1. Heft.

Heller, St., op. 45 Nr. 1. 2.

Löschhorn, op. 66. 2. und 3. Heft.

b. *Übungsstücke.*

Ascher, Jos., op. 40. Fanfare militaire.

Beethoven, L. van, Zwei Rondos in C und G; op. 33. Bagatellen.

Bendel, Fr., op. 115. Polka.

Clementi, M., Sonate Nr. 15.

- Chopin, Fr.*, op. 7. Mazurkas; op. 18. Valse; op. 34 Nr. 1. Valse A moll.
Chwatal, F. X., op. 139 Nr. 1. Paraphrase über: Auf Flügeln des Gesanges.
Dobrzynsky, J. F., op. 58. Résignation.
Dorn, Alex., op. 93. Musikalisches Bilderbuch.
Field, John, Nocturnes. Nr. 1—6.
Götze, H., op. 4. Fliegende Blättchen.
Haydn, J., Sonaten Nr. 2, 8, 16, 20, 22, 33. (Weinholz.)
Heller, St., op. 25 und 26. Deux Paraphrases.
Henselt, A., op. 28 Nr. 1. Petite Valse; Souvenir de Varsovie.
Herbert, Th., op. 3. Meermädchen, Paraphr. a. Oberon.
Hüntten, Fr., op. 160. Valse; op. 142. Phantasie a. d. Puritanern.
Jadassohn, S., op. 18. Trois petits Morceaux; op. 12 Nr. 1. Scherzino; op. 22. Trois Valses.
Kullak, Th., op. 20 Nr. 1. La Coquette; op. 39 Nr. 2. Adieux à la mer.
Mayer, Ch., op. 83. Valse-Etude; op. 121. Jugendblüten, 4 Hefte.
Mayer, Leop. v., Böhmisches Lied.
Mendelssohn, F., Lieder ohne Worte; die leichtesten davon.
Mozart, W. A., Romanze in As. Sonaten No. 1, *, 3, 5, 6, 8, 12, 13.
Osborne, G. A., op. 61. La plue de Perles.
Reinecke, C., op. 47. Drei Sonatinen, davon Nr. 1. 2.
Seifert, R., op. 11. Ständchen.
Serieux, Ch., op. 2. Scherzo; op. 12. Canzonetta.
Schad, J., op. 39. Fleur des Alpes.
Scharwenka, X., op. 52. Sonatinen.
Schulhoff, J., op. 33. Polka; op. 5; op. 8 Nr. 2; op. 2 Nr. 1. 3.
Schumann, R., op. 68, 2. Heft. Fortsetzung.
Spindler, Fr., Vöglein im Walde; op. 68. Im Buchenhain; op. 243 Reiterlied; Husarenritt.
Wollenhaupt, H. A., op. 54. Valse; op. 71. Galopp.

c. Vierhändiges.

- Beethoven, L. van*, op. 20. Septett (Holle); Ouv. Prometheus.
Boieldieu, Ouv. Die weisse Dame.
Clementi, M., Sonate Nr. 3 in Es.
Croisez, A., op. 63 No. 1. Rondo français; Nr. 2. Marche suisse.
Czerny, Ch., op. 298. Le goût moderne, Nr. 4.
Diabelli, A., op. 38. Sonate B dur; op. 156. Sonate. Sehnsucht nach dem Frühlinge.
Haydn, J., 12 Symphonieen, davon Nr. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12. (Holle.)
Kothe, Aloys, op. 2. Marsch.
Marschner, H., op. 81. Rondo scherzando.
Mayer, Ch., op. 209. Rosenkränze. Nr. 1.
Mendelssohn, F., Marsch a. d. Sommernachtstraum.
Mozart, W. A., Ouv. Figaro, Titus, Don Juan. (Leuckart.)
 — Sonate C dur. (Holle.)
Reinecke, C., Ouv. zu „Nussknacker und Mäusekönig“.
Saran, A., op. 3. Drei Polonaisen. Nr. 1 E moll. Nr. 2 E dur. Nr. 3 F dur.

Schubert, Fr., op. 24, 27, 51, 55, 121. Märsche.
Schulhoff, J., op. 25. Chanson.
Schumann, R., op. 85. 12 vierhändige Stücke.
Stiehl, H., op. 30. Deux Morceaux.
Volkmann, R., op. 11. Musikalisches Bilderbuch.
Weber, C. M. v., op. 60. Acht Stücke, Ouv. Preciosa.

IV.—III. Stufe.

a. *Etuden.*

Bertini, H., op. 29 und 32. (Holle.)
Heller, St., op. 45 Nr. 3; op. 46 Nr. 1, 2, 3.
Löschhorn, A., op. 67 Nr. 1.

b. *Übungsstücke.*

Bach, J. Seb., Auswahl von A. B. Marx und von Ritter.
Beethoven, L. van, Sonatdn op. 14 Nr. 1, 2; op. 2 Nr. 1; op. 10 Nr. 1;
op. 22 (Leuckart).
Bendix, Victor E., op. 1. Fünf Klavierstücke.
Döhler, Th., op. 26. Valses.
Decker, C., Erlkönig.
Götze, H., op. 6. Drei Scherzi.
Grädener, C. G. P., op. 24. Fliegende Blättchen.
Henselt, Rhapsodie in F moll.
Kothe, W., op. 3. La Mélancolie.
Kullak, op. 3. Valse.
Löschhorn, A., op. 35. Ballade H moll.
Mendelssohn, F., Lieder ohne Worte. 1—8. Heft. Die leichteren.
— Gondellied.
Mozart, W. A., Sonaten Nr 33. Adagio und Gigue; Rondo A moll.
Moscheles, J., op. 34. Rondo A dur; op. 71. Rondo expressiv.
Scholtz, H., op. 26. Serenade.
Schubert, Trauermarsch übertragen von H. Scholtz.
Schulhoff, J., op. 20. Valse in Des.
Schumann, R., op. 99 Nr. 9. Novellette; op. 124, Nr. 16. Schlummerlied.
Wilm, Nicolai v., op. 33 Nr. 4. Ländler.

c. *Vierhändiges.*

Bargiel, W., op. 24. Drei Tänze.
Beethoven, L. van., Märsche bearbeitet von Th. Kirchner. 4 Hefte.
— op. 45. Drei Märsche.
Chopin, Fr., op. 40. 2 Polonaisen (arr.).
Gade, N. W., op. 18. 3 Klavierstücke in Marschform.
Haydn, J., Symphonieen Nr. 2 und 10 (Holle).
Krug, D., Les Operas en vogue. 12 Hefte.
Mozart, W. A., Symphonieen.
— Sonaten für Klavier und Violine arrangiert von Geissler.
— Ouv. zur Zauberflöte.
Radecke, R., Ouv. zu König Johann.
Schubert, Fr., Ouv. zu Rosamunde; Fierrabras; op. 40. Sechs Märsche.
Volkmann, R., op. 24. Ungarische Skizzen.

III. Stufe.

a. *Etuden.*

- Bertini, H.*, op. 66. 1—3. Heft.
Cramer, J. B., Etuden.
Heller, St., op. 16. 5 Hefte.
Löschhorn, A., op. 67. 2. 3. Heft.
Mayer, Ch., Neue Schule der Geläufigkeit. 1—8. Heft.

b. *Übungsstücke.*

- Bach, J. Seb.*, Das wohltemperierte Klavier. (Die leichteren Stücke;) die englischen Suiten.
Beethoven, L. van, Sonaten op 2 Nr. 2, 3; op. 10 No. 2, 3; op. 7, 13, 26.
Bendel, Fr., Spinnrädchen, Dornröschen.
Berens, H., op. 69. Rosen- und Dornenstücke. 1. 2. Heft.
Clementi, M., Sonaten Nr. 1, 6, 7, 8, 11, 13, 18.
Chopin, Fr., op. 29. Impromptu; op. 40. Polonaisen; Marche funèbre aus op. 35; op. 17. Mazurkas; op. 42. Valse; op. 32. Nocturnes; op. 15. Drei Nocturnes; op. 64 Nr. 1, 2, 3. Valses; op. 6. Mazurkas; op. 27 Nr. 2. Nocturne in Des; op. 37 Nr. 1. Nocturne G moll; op. 26. Zwei Polonaisen.
Döhler, Th., op. 24. Nocturne in Des; op. 39. Tarantelle.
Evers, C., Oktaven-Etude.
Götze, H., op. 6. Drei Scherzi.
Haydn, J., Sonate No 1 in Es. (Weinholz.)
 — Symphonien, bearb. v. J. Schäffer.
Heller, St., op. 53 und 85. Tarantelle; op. 77. Saltarello.
Henselt, A., Wiegenlied; La Gondola.
Hiller, Ferd., op. 40. Impromptu.
Kirchner, Th., op. 11. Skizzen; op. 14. Frühlingslied; op. 15. Polonaise; op. 18. Schlummerlied.
Kullak, Th., op. 22. La Gazella; op. 5. Elfenreigen; op. 46 Nr. 1, 2.
Liszt, Fr., Schuberts Lieder: Ständchen, Lob der Thränen, der Aufenthalt; La Regata; Stabat Mater.
Löschhorn, A., op. 25. La belle Amazone.
Mendelssohn, F., op. 16. Drei Phantasien, Lieder ohne Worte.
Mozart, W. A., Sonate Nr. 17. D dur $\frac{6}{8}$.
Pauer, E., op. 30. La Cascade.
Raff, Joach., op. 64. Capriccio.
Rubinstein, A., Le Bal. Nr. 6. Polka.
Scharwenka, X., op. 40. Polnische Tänze; op. 42. Polonaise; op. 49 Menuette.
Scholtz, Herm., op. 20. Albumblätter. Nr. 1—12.
Schubert, Fr., op. 94. Moment-musikal.
Schulhoff, J., op. 4. Zwei Polkas; op. 30. Souvenir de Varsovie; op. 39. Souvenir de Kieff; op. 16 Galopp.
Schumann, R., op. 2. Papillons; op. 99. Bunte Blätter Nr. 12, 14, 11, 4, 5.
 — op. 85; op. 15. Kinderszenen; op. 124. Albumblätter; Nr. 16. Schlummerlied; Novelletten.

Taubert, W., op. 41 No. 1. Campanella.
Thalberg, S., op. 64. Valses; Les Capricieuses.
Ulrich, H., op. 14 Nr. 1. Barcarole.
Weber, C. M. v., Aufforderung zum Tanz; Rondo in Es.

c. *Vierhändiges.*

Beethoven, L. van, Symphonieen bearb. von Otto Dresel. Nr. 1, 2, 4;
 op. 16. Quintett; op. 18. Quartette; op. 1. Trios Nr. 1, 2, 3; Ouv. Co-
 riolan, Fidelio, Egmont.
 — Trio op. 87 (für Oboen und englisch Horn) bearb. v. H. Ulrich.
Croisez, A., op. 60. Araberlied; Fantasie.
Glinka, M., Komarinskaja, Scherzo.
Haydn, J., Quartette arr. v. Klage: Trios, arr. v. Burchard.
Hiller, Ferd., op. 106. Operette ohne Text.
Kothe, A., op. 4. Morceau char.
Mendelssohn, F., Andante cantabile et Presto agitato; 1. Symphonie.
Moscheles, J., op. 101. Serenade et Tarantelle; op. 102. Homage à
 Weber.
Mozart, W. A., Sonate in F dur
 — Klavier-Quartette bearb. von H. Ulrich. Nr. 1 G moll, Nr. 2 Es dur;
 Klavier-Quintett Es dur bearbeitet v. H. Ulrich.
Nicolai, O., Ouverture zu „Die lustigen Weiber von Windsor“.
Schubert, Fr., op. 66. Gr. Marche heroïque; op. 107. Rondo in A;
 op. 30. Sonate.
Schumann, R., op. 66. Bilder a. d. Osten. 1. 2. Heft.
Spohr, L., Ouverture „Jessonda“; Nocturne.
Spontini, Ouv. Vestalin, Cortez, Olympia.
Wagner, R., Marsch a. Tannhäuser.

III.—II. Stufe.

a. *Etuden.*

Tausig, Carl, Tägliche Übungen herausgegeben v. H. Ehrlich.

b. *Übungsstücke.*

Beethoven, L. van, op. 31. Sonate Nr. 1, 2, 3.
Blumenthal, J., La Source.
Feska A., op. 19. Sylphide.
Henselt, A., op. 15. Frühlingslied, Romanze.
Hiller, Ferd., op. 44 Nr. 1. Polonaise; Nr. 2. Valse.
Hummel, J. N., op. 55. La bella Capricciosa.
Kalkbrenner, Fr., op. 26. „Le Fou“.
Kirchner, Th., op. 21. Aquarellen; op. 33. Scherzo.
Liszt, Fr., Schuberts Lieder „Am Meer“; Soirées de Vienne Nr. 1, 2, 5,
 6, 7; „Feuille d'Album“.
Mendelssohn, F., Scherzo à Capriccio in Fismoll.
Moscheles, J., op. 101. Romanze et Tarantelle.
Radecke, R., op. 19. Nocturne.
Scharwenka, X., op. 51, 1. Heft. Tarantella.

Schulhoff, J., op. 10. Böhmisches Lieder.

Schumann, R., op. 124. Albumblätter; op. 85. 12 Klavierstücke für 2 Hände bearbeitet von C. Reinecke.

Weber, C. M. v., Polacca in E; Polonaise in Es.

c. Vierhändiges.

Beethoven, L. van, 3. 5. 6. Symphonie, bearbeitet v. Otto Dresel.

— Klavier-Trios bearbeitet von H. Ulrich; op. 1 Nr. 1. in Es. Nr. 2 G dur, Nr. 3. C moll; op. 11 in B dur; op. 70 Nr. 1 D dur.

Beethoven, L. van, Serenade op. 25 D dur bearbeitet v. A. Ulrich.

Ehlert, L., Hafis-Ouverture.

Hummel, J. N., op. 74. Septett bearbeitet von Jansen.

Moscheles, J., op. 47. Sonate Es dur.

Onslow, G., op. 7. Sonate E moll; op. 22. Sonate F moll.

Reissiger, C. G., Ouv. Felsenmühle, Yelva.

Rossini, G., Ouv. Wilhelm Tell.

Schubert, Fr., op. 63. Marche-Divertissement; op. 54. Divertissement à la Hongroise.

Schubert, Fr., op. 99. Trio in B; op. 100. Trio in Es; op. 114. Klavierquintett (Forellen-Quintett); op. 163. Quintett C dur; op. 166. Octett; op. 168. Quartett bearbeitet von H. Ulrich.

Taubert, Ernst Eduard, op. 22 Nr. 1, 2. Unter fremden Musikanten.

Weber, M. v., Ouverturen Freischütz, Euryanthe, Oberon, Jubelouverture.

Wilm, Nicolai, op. 30. Suite; op. 32. Das Märchen von der schönen Magellone.

II. Stufe.

a. Etuden.

Clementi, M., Gradus ad Parnassum.

Moscheles, J., op. 70, 1. 2. Heft.

b. Übungsstücke.

Bach, J. Seb., Das wohltemperierte Klavier.

— Kompositionen f. d. Orgel, übertr. von Liszt.

Beethoven, L. van, op. 27 Nr. 1, 2; op. 53; op. 81; op. 36. 32 Var. über ein Thema von Diabelli.

— op. 18. Streichquartette übertr. von J. Schäffer.

Brahms, J., op. 23. Var. über ein Thema v. Schumann.

Chopin, Fr., op. 47. Ballade; op. 31. Scherzo.

Hiller, Ferd., op. 78. Sonate; op. 144. Moderne Suite 1—6.

Kiel, Fr., Var. u. Fuge op. 17.

Kirchner, Theod., op. 7. Albumblätter; op. 5. Grüße an meine Freunde; op. 12. Adagio quasi Phantasia.

Kullak, Th., op. 37. Perles d'écume; op. 28. Les Danaïdes.

Litolff, H., op. 81. Spinnlied.

Mendelssohn, F., op. 33. Drei Capricen; op. 14. Rondo capriccio in E; op. 29. Rondo in Es; op. 37. Allegro gioioso; Capriccio in H moll.

Liszt, Fr., Drei Schubertsche Märsche; Mendelssohnsche Lieder übertragen.

Radecke, R., op. 8. La Fontaine.

- Saran, A.*, op. 5. Phantasie in Form einer Sonate.
Schubert, Fr., op. 15. Phantasie; die letzten Sonaten, Nr. 3. B dur; op. 142. Vier Impromptus.
Schumann, R., op. 6. „Davidsbündler“ Nr. 1, 2; op. 12. Phantasiestücke; op. 16. Kreisleriana; op. 23. Nachtstücke; op. 32. Romance, Scherzo, Gigue und Fuge.
Weber, C. M. v., op. 39. Sonate As dur; op. 24. Sonate C dur; op. 49. Sonate D moll.
Willmers, R., op. 8. Sehnsucht am Meere; op. 28. 2 Études de Concert.

c. *Vierhändiges.*¹⁾

- Beethoven, L. van*, 7. 8. 9. Symphonie bearbeitet von Otto Dresel; Ouv. zu Lenore. Nr. 3. C dur; op. 4. Quintett.
 — Konzerte bearbeitet von H. Ulrich; op. 15. C dur; op. 19. B dur; op. 37. C moll; op. 57. C dur; op. 58. G dur; op. 61. D dur; op. 73. Es dur.
 — op. 18. Streichquartette bearbeitet von H. Ulrich.
Brahms, Joh., Ungarische Tänze. I. II. Heft.
Chopin, Fr., op. 43. arrang.: op. 53. Polonaise As dur (arr.).
Gade, N. W., Ouv. Im Hochlande; Nachklänge an Ossian.
Hummel, J. N., op. 92. Sonate As dur; op. 5 und 106 arr.
Liszt, Fr., op. 6. Gr. Valse; Symphonische Dichtungen 1—10.
Mendelssohn, F., Ouv. Sommernachtstraum; Melusine; Ruy-Blas; Meeresstille und glückliche Fahrt; Hebriden; Symphonie in A dur; Oktett; op. 92. Allegro brill.
Meyerbeer, J., Ouv. Dinorah bearbeitet von Th. Herbert.
Mozart, W. A., Klavierkonzerte bearbeitet von Hugo Ulrich. Nr. 1—22.
Schubert, Fr., op. 140; op. 144. Symphonie in C; unvollendete Symphonie in H moll; op. 103. Phantasie F moll.
 — Quartette bearbeitet von H. Ulrich und Hübschmann: op. 29. A moll; op. 125 Nr. 1, 2. Es dur, E dur; op. posth. in D moll (mit den Variationen).
Schumann, R., Symphonieen in B, C, Es, D moll; op. 52. Ouverture; op. 85; Quartett op. 47.
Wagner, R., Tannhäuser-Ouverture arr. von H. von Bülow; eine Faust-Ouverture.

I. Stufe.

a. *Etuden.*

- Chopin, Fr.*, op. 10. Heft 1 und 2; op. 25. Heft 1 und 2.
Henselt, A., op. 2. Etuden, davon besonders beliebt: Vöglein-Etude.

b. *Übungsstücke.*

- Beethoven, L. van*, op. 57. Sonate appassionata; op. 106. B dur, Concerte.
Chopin, Fr., op. 2. Variationen über ein Thema aus Don Juan; op. 11. Konzert; op. 14. Krakowiak; op. 53. Polonaise; op. 55. Nocturnes Nr. 2; op. 66. Fantasie Impromptu; op. 60. Barcarolle.

¹⁾ In bezug auf die Bearbeitung klassischer Kompositionen wird hier namentlich auf „Leuckarts Hausmusik“ dringend aufmerksam gemacht. In schöner und billiger Ausgabe enthält diese Sammlung das Herrlichste, was wir besitzen, in den weitaus besten Arrangements.

- Henselt, A.*, op. 1. Variationen in E; op. 3. Poëme d'amour; op. 16. Tableau musical.
Hummel, J. N., op. 18. Phantasie; Konzert in Amoll.
Liszt, Fr., Don-Juan-Phantasie; Galop chromatique; Rhapsodies hongroises Nr. 1 und 2; Tscherkessen-Marsch; Lucia-Phantasie; Erlkönig; Marsch aus Tannhäuser; Faust-Walzer, Festspiel und Brautlied aus Lohengrin.
Mendelssohn, Fr., op. 54. Variationen; Klavier-Konzert G moll.
Moschèles, Konzert Nr. 3 G moll.
Schumann, R., op. 20. Humoreske; op. 13. Symphonische Studien; op. 11. Sonate F moll; op. 16. Kreisleriana; op. 18. Arabeske; op. 22. Sonate G moll.
Thalberg, L., op. 14. Don-Juan-Phantasie; op. 33; Phantasie aus Moses; Phantasie a. d. Hugenotten.
Weber, C. M. v., Konzertstück.

B. Wegweiser für den Orgelunterricht.

I. Schulen, Übungsstücke etc.

- Becker, C. F., op. 14. Studien für Anfänger. Leipzig, Kistner.
 — op. 30. Pedalübungen für angehende und geübtere Organisten. Leipzig, Kahnt.
 Bernards, J., Modulationen nach den 24 Tonarten. Leobschütz, C. Kothe.
 Bergmann, A., Die Lehre von der Modulation. Bautzen, Temper.
 Brähmig, B., Organistenschule. Leipzig, Merseburger.
 Braun, Prakt. Orgelschule, bearb. v. G. Mayer. Gmünd, Schmid.
 Brosig, Mor., Modulationslehre. Leipzig, Leuckart.
 Davin, C. H. G., Organistenschule. Erfurt, Körner.
 Drath, Th., Die Kunst des Choralvorspiels in den verschiedensten Formen, mit Bau- und Vortragsnotizen. Erfurt, Körner.
 Gebhardi, L. E., Orgelschule. Leipzig, Siegel.
 Geissler, C., Neue Orgelschule. Meissen, Gödsche.
 Herzog, Joh. G., Orgelschule. 2 Teile. Erlangen, Deichert.
 Hesse, Ad., Nützliche Gabe für Orgelspieler. Leipzig, Leuckart.
 — 8 Studien mit obligatem Pedal. Ebendas.
 — Hesse-Album. Auswahl der vorzüglichsten Orgel-Komp. Ad. Hesses. Bd. I. Ebendas.
 Kewitsch, Th., Erstes Übungsbuch. Leipzig, Peter.
 Kothe, Bernhard, Prakt. Orgelschule. Breslau, Görlich.
 Kothe, Wilhelm, Memorierstoff für angehende Orgelspieler. Leobschütz, C. Kothe.
 Krejci, Jos., Elementar-Orgelkursus. Prag, Wetzler.
 Kretschmar, H., op. 8. Technische Etüden. 2 Hfte. Leipzig, Forberg.
 Kühmstedt, Die Kunst des Vorspiels; Gradus ad Parnassum; Vorschule zu J. S. Bach. Mainz, Schott.
 Oberhoffer, H., op. 36. Schule des kath. Organisten. Trier, Lintz.
 Papperitz, R., Choralstudien. Leipzig, Forberg.
 Rinck, op. 55. Orgelschule. Neubearbeitung von Dienel. Berlin, Simrock.
 — op. 55. Orgelschule. Neubearbeitung von Dr. Volkmar. Braunschweig, Litolf.
 Ritter, A. G., Die Kunst des Orgelspiels. 3 Bde. Erfurt, Körner.

Sattler, H., Orgelschule. Erfurt, Körner.
 Sechter, S., Prakt. Generalbassschule. Leipzig, Leuckart.
 Sering, F. W., Der theor.-prakt. Organist. 6 Hfte. Erfurt, Körner.
 Schneider, Fr., Orgelschule. Leipzig, Hoffmeister.
 Schütze, Fr. W., Prakt. Orgelschule. Leipzig, Arnold.
 Strube, C. H., Theor.-prakt. Orgelschule. Wolfenbüttel, Holle.
 Volkmar, W., op. 50. Grosse Orgelschule. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 — Der Organist. Winke und Ratschläge. Langensalza, Beyer.
 Wiesner, Prakt. Orgelschule. Konstanz, Abendroth.
 Zimmer, Fr., Orgelschule. Quedlinburg, Vieweg.

II. Orgelstücke verschiedener Art.

a) Leicht ausführbare.¹⁾

Albrechtsberger, F. G., 44 Versetten. Leipzig, Leuckart.
 Albrechtsberger u. Sechter, Ausgewählte Stücke. Leipzig, Leuckart.
 Anding, op. 5. 48 leichte Vorspiele. Erfurt, Körner.
 Bach, A. W., Der praktische Organist. Berlin, Bahn.
 Baumert, op. 3, op. 8. und op. 20. Leichte Orgelvorspiele. Berlin, Erler.
 — op. 32, 25 Präludien. Görlitz, Tzschadel.
 Berger, Othm., Orgelbuch zur Sammlung kath. Kirchenlieder. Linz, Ebenhöf.
 Bernards, Jos., op. 6. Kurze Präludien i. d. alten Tonarten. Quedlinburg, Vieweg.
 — op. 20 und op. 22. Vor- und Nachspiele. Leobschütz, Kothe.
 Brosig, M., op. 3, 5 Orgelstücke. Leipzig, Leuckart.
 — op. 32. Orgelbuch. Ebendas.
 Der angehende Organist. 657 kurze Stücke. Erfurt, Körner.
 Der kath. und prot. Organist, 646 leichte Stücke. Erfurt, Körner.
 Diebold, F., 400 Orgelstücke. Vor-, Zwischen- und Nachspiele. Freiburg, Herder.
 Drath, Th., op. 6. Choräle mit Strophenzwischenspielen. Berlin, C. Simon.
 — op. 58. Choralzwischenspiele. Quedlinburg, Vieweg.
 — op. 59. Memorier-Präludien. Ebendas.
 — Anhang zu Karows Choralbuch. Dorpat, Schnackenburg.
 Engelbrecht, C. F., op. 4 und op. 5. Choralbearbeitungen. Quedlinburg, Vieweg.
 Eyken, J. A. van, op. 17, 25 leichte Vorspiele; op. 20, 25 kurze Vorspiele. Erfurt, Körner.
 Filitz, Fischer u. Jakob, Orgelklänge. 5 Hefte. Leobschütz, Kothe.
 Finck, op. 64—67. Leichte und mittelschwere Orgelstücke. Delitsch, Pabst.
 — op. 71—74. Orgelstücke. Stuttgart, Zumsteeg.
 Fischer, A. G., op. 13, 48 Orgelstücke für Anfänger. Erfurt, Körner.
 — 120 kurze und leichte Orgelstücke. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 Flügel, Ernst, op. 18. Zehn Choralvorspiele. Leipzig, Kahnt.
 Flügel, Gust., op. 71. Kleine Orgelstücke. Berlin, Enslin.

¹⁾ Ein vollständiges Verzeichnis aller seit 1750—1867 gedruckten Orgelkompositionen erschien bei E. Weingart zu Erfurt unter dem Titel: „Musica sacra“.

- Gebhardi, op. 17. 100 leichte Choralvorspiele. Breslau, Gebhardi.
 Götze, H., op. 1. 15 Orgelstücke. Leobschütz, Kothe.
 Greith, C., Orgelbuch. Vor- und Nachspiele. St. Gallen, Köppel.
 Grell, E., op. 4. 6 kurze dreistimmige Vorspiele. Berlin, Bahn.
 — op. 29. 36 kurze vierstimmige Präludien. Berlin, Bote & Bock.
 Herzog, Dr., Die gebräuchlichsten Choräle der ev. Kirche. 7 Bände.
 Erlangen, Deichert.
 — op. 52. 18 Tonstücke. 4 Hfte. Quedlinburg, Vieweg.
 — op. 54. 12 leicht ausführbare Tonstücke. Regensburg, Coppenrath.
 Hesse, Adolf, Ausgewählte Kompositionen. Leipzig, Leuckart.
 Davon Lief. 3, 5, 9, 10, 11, 12 und 13.
 Jakob u. E. Richter, „Der Präludist“. Berlin, Erler.
 Kewitsch, Th., Vade mecum. I. Bd. Langensalza, Gressler; II. Bd.
 Ober-Glogau, Handel.
 Kittel, J. Ch., 24 leichte Choralvorspiele. Bonn, Simrock.
 Kothe, Aloys, op. 7. Präludien. Leobschütz, Kothe.
 Kothe, Bernhard, Handbuch für Organisten. Leipzig, Leuckart.
 Kuntze, K., op. 250. Leicht ausführbare Vorspiele. 4 Hefte. Leipzig,
 Kahnt.
 — op. 313. Methodisch geordnete Lesestücke f. d. ersten Orgelunterricht.
 Delitsch, Pabst.
 Kühmstedt, Fr., 25 leichte Orgelvorspiele. Erfurt, Körner.
 Liszt, Fr., Orgelmesse. Leipzig, Kahnt.
 Litzau, op. 17. 16 kurze Präludien. Rotterdam, Alsbach.
 Löbmann, Jos., op. 3. 6 Fughetten und 12 Versetten. Mainz, Schott.
 Meister, C. S., op. 18. Prakt. Hilfsbüchlein. Darmstadt, Dicht.
 Merk, Gustav, op. 4. 24 Orgel-Vorspiele. Leipzig, Leuckart.
 — 30 kurze und leichte Vorspiele. Quedlinburg, Vieweg.
 Merkel, G., op. 129. 15 kurze und leichte Choralvorspiele; op. 146.
 25 kurze und leichte Choralvorspiele. Leipzig, Rieter-Biedermann.
 — op. 37. 10 leichte Fughetten. Erfurt, Körner.
 Müller, J. V., op. 10. 30 Choralvorspiele. Quedlinburg, Vieweg.
 Piel, P., Vorspielbuch. 3 Bde. Köln, Tonger.
 — op. 36. Zwölf Orgeltrio. Düsseldorf, Schwann.
 — op. 37. Zwölf Orgeltrio. Ebendas.
 Reinbrecht, A., 22 Orgelvorspiele. Quedlinburg, Vieweg.
 — Präludienbuch. Ebendas.
 Rembt, Joh. E., 12 leichte triomässige Vorspiele. Leipzig, Breitkopf &
 Härtel.
 Richter, E., 125 kleine Präludien. Berlin, Erler.
 Rinck, Ch. H., Orgelkompositionen. Verlag von Schott in Mainz. Neue
 wohlfeile Ausgabe. Lief. 1, 2, 3, 4, 8, 12, 13, 14, 16, 17.
 — Verlag von Simrock in Berlin. Op. 57. 12 Adagio; op. 65. 24 leichte
 Präludien; op. 66. 24 kurze Orgelstücke; op. 93. 30 kurze Orgel-
 stücke.
 — op. 37. 40 kleine Präludien. Offenbach, André.
 Ritter, A. G., Lesestücke. Erfurt, Körner.
 Sechter, Sim., op. 22. 32 Versetten; op. 3. 48 Versetten. Leipzig,
 Leuckart.
 Seyerlee, Orgelstücke. Stuttgart, Zumsteeg.
 Schuhmacher, J. P., 100 neue Orgelstücke. Stuttgart, Zumsteeg.

- Sulze, B., Drei kleine Präludien. (Töpfer-Album Nr. 3.) Leipzig, Rieter-Biedermann.
- Tardif, Lucien, Douze Prières. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Vierling, J. G., 100 Versetten. Offenbach, André.
- 48 Choralvorspiele; Sammlung leichter Orgelst. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Volckmar, W., op. 483. Intonationsbuch; op. 459. 27 einfache und melodische Tonstücke; op. 490. Postludienbuch. Leobschütz, Kothe.
- Orgel-Album. Langensalza, Gressler.
- op. 315—319. Melodische Vorspiele. Langensalza, Beyer.
- op. 492. 110 Sequenzen und 173 Figurationen. Fulda, Meyer.
- Wedemann, W., 112 kurze und leichte Übungsstücke. Erfurt, Körner.
- Wolfram, Präludienalbum. Leipzig, Peters.
- Zsaskowsky, Vor- und Nachspiele. Budapest, Tabórkzy u. Parsch.

b) Mittelschwere Stücke.

- Albrechtsberger, op. 17. 6 Fugen. Wien, Haslinger.
- op. 1. Zwölf Fugen; op. 4. Fuge in C; op. 5. Fuge über do, re, mi etc.; op. 6. Sechs Fugen; op. 11. Sechs Fugen; op. 18. Sechs Fugen. Leipzig, Leuckart.
- Bach, Joh. Seb., Leichtere Kompositionen. Herausg. v. Ritter. Magdeburg, Heinrichshofen.
- Ausgewählte Kompositionen, nach der Schwierigkeit geordnet von Dr. Volckmar. Langensalza, Beyer.
- Acht kleine Präludien und Fugen mit instruktiven Fingerzeigen von G. Hecht. Quedlinburg, Vieweg.
- Sinfonia a. d. Weihnachtsoratorium, bearb. v. Schaab. Leipzig, Kahnt.
- A. W., Verschiedene Orgelstücke. 3 Hefte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Baumert, op. 19. Präl. u. Fuge; op. 29. Phantasie. Berlin, Ries u. Erler.
- op. 38. Festpräludium in 3 Sätzen. Leipzig, Merseburger.
- Becker, Alb., op. 9. Präludium u. Fuge. Leipzig, Sulzer.
- Billig, F., 6 Trios. Hamburg, Pohle.
- Brosig, Dr. Moritz, Verlag von Leuckart in Leipzig: op. 4. Fünf Choralvorspiele; op. 8. Choralvorspiele; op. 11. Drei Präludien u. zwei Postludien; op. 40. Orgelkompositionen; op. 46. Acht Orgelstücke; op. 47. Fünf Orgelstücke; op. 49. Fünf Orgelstücke; op. 52. Zehn Orgelstücke.
- Verlag von André in Offenbach: op. 13. Ein Postludium u. zwei Präludien; op. 14. Zwei Präludien, zwei Postludien u. Phantasie; op. 19. Sechs Tonstücke.
- op. 10. Drei Nachspiele. Erfurt, Körner.
- Der wohlgeübte Organist. Erfurt, Körner.
- Drath, Th., op. 33. Basso ostinato mit 20 themat. Repetitionen im „Töpfer-Album“. Weimar, Kühn.
- op. 38. Variationen u. Finale. Leipzig, Merseburger.
- op. 56. Jubelfest-Präludium. Magdeburg, Sulzer.
- Ett, Kasp., Kadenzen, Versetten etc. (enthält auch leichtere Stücke). München, Schulbücherverlag.
- Fischer, M. G., op. 4, 9, 12, 15. Erfurt, Körner.
- Ev. Choralmelodienbuch I. Bd. Präludien. Ebendas.
- Kothe, Abriss der Musikgeschichte.

- Flügel, Ernst, op. 19. Sechs Orgelstücke für 2 Manuale und Pedal.
Ebendas.
- Flügel, Gust., op. 89. Vor- u. Nachspiele. Leipzig, Kahnt.
- Gade, N. W., op. 22. Drei Tonstücke. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Gottschalg, Hesse-Album (zum teil auch zur folgenden Stufe gehörend).
Zwei Bde. Leipzig, Leuckart.
- Götze, H., op. 20. Zehn Orgelstücke. Leobschütz, Kothe.
— Andante (Ritter-Album Nr. 4). Leipzig, Sulzer.
- Herzog, J. G., Der prakt. Organist (enthält auch leichte Stücke). Mainz,
Schott.
- op. 30. Präludienbuch. Erfurt, Körner.
- Hesse, Ad., op. 32, 33, 39, 48. Wien, Haslinger.
- op. 53, 60. Leipzig, Leuckart.
- Jakob u. Richter, Der Präludist. 7 Bde. Berlin, Ries u. Erler.
Einzelne Stücke sind schon auf der vorigen Stufe zu gebrauchen.
- Koch, Silcher u. Frech, Orgelspielbuch. Stuttgart, Metzler.
- Körner u. Ritter, Präludienbuch. 3 Bde. Erfurt, Körner.
- Körner, „Orgelfreund“. 12 Bde., und „Orgeljournal“. Erfurt, Körner.
- Kothe, B., Handbuch für Organisten. II. Teil. Leipzig, Leuckart.
- Orgelstücke in den Kirchentonarten mit einem Anhang in den Dur- und
Molltonarten. Regensburg, Pustet.
- Kretschmar, H., op. 10. Zum Ausgang. Leipzig, Forberg.
- Kühmstedt, Fr., 54 Präludien zu dem Fischerschen Choralbuche. Erfurt,
Körner.
- Lemmes, J. N., Musik für Orgel. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Liszt, Fr., Adagio (Töpfer-Album Nr. 25). Leipzig, Rieter-Biedermann.
- Markull, F. W., Zwei Trios (Töpfer-Album). Leipzig, Rieter-Biedermann.
- op. 124. Sechs Trios. Leipzig, Kahnt.
- Merkel, G., op. 15. 9 leichte Präludien. Offenbach, André.
- op. 124. 12 Orgelfugen. Leipzig, Rieter-Biedermann.
- Museum für Orgel. Meissen, Gödsche.
- Oppitz, Joh., 5 Tonstücke. Leipzig, Leuckart.
- Papperitz, Rob., Vorspiel. (Ritter-Album Nr. 39). Leipzig, Sulzer.
- Piutti, Karl, op. 15. Zehn Improvisationen. 2 Hfte. Leipzig, Forberg.
- op. 10. Sechs kleine Stücke; op. 11. Sechs Stücke. Leipzig, Kahnt.
- Rembt, J. E., 50 Fughetten. Erfurt, Körner.
- Rheinberger, Jos., op. 123. Zwölf Fughetten. 2 Hefte. Leipzig,
Kahnt.
- Richter, E. Fr., Präludium. (Töpfer-Album Nr. 11.) Leipzig, Rieter-
Biedermann.
- Riegel, Fr., Kirchliches Orgelspiel. Eine Auswahl von Orgelstücken a. d.
16. u. 17. Jahrhundert. Brixen, Weger.
- op. 8. Orgelsachen. Augsburg, Böhm.
- Rinck, Ch. H., op. 72; op. 84. Berlin, Simrock.
- op. 25, 29, 33, 92, 94, 96, 100. Offenbach, André.
- Rohde, E., Fuge Em. (Ritter-Album 46.) Leipzig, Sulzer.
- Sechter, Sim., op. 2. Drei Fugen; op. 7. Zwölf Variationen; op. 8.
Sechs Präludien; op. 12. Zwölf Versetten und eine Fuge; op. 14.
Sechs Präludien; op. 33. Sechs Präludien. Leipzig, Leuckart.
- Stade, W., Orgelkompositionen zum gottesdienstlichen Gebrauche. 4 Hfte.
Leipzig, Kahnt.
- H. B., Adagio. (Töpfer-Album Nr. 16.) Leipzig, Rieter-Biedermann.

- Sulze, B., op. 49; op. 54. Stücke nach Motiven v. R. Wagner. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 — Gebet und Kirchenchor aus „Elisabeth“ von Fr. Liszt, für Orgel allein. Leipzig, Kahnt.
 Seelmann, Aug., op. 13. Zehn leichte Fughetten. Leipzig, Kahnt.
 Vierling, Georg, op. 23. Sechs Orgelstücke. Leipzig, Leuckart.
 Volckmar, Dr., Orgel-Archiv. Braunschweig, Litolf.
 — Sonaten für Orgel 1—5. Leobschütz, C. Kothe.

c) Schwere Stücke, zum teil zu aussergottesdienstlichem Gebrauch.

- Bach, Joh. Seb., Gesamt-Ausgabe seiner Orgelwerke. 9 Bde. Leipzig, Peters.
 — Präludien und Fugen a. d. wohltemperiertem Klavier, bearbeitet von F. G. Zahn. Leipzig, Leuckart.
 — Die Kunst der Fuge, zu Studienzwecken herausgegeben von A. Thomas. Leipzig, Rieter-Biedermann.
 — A. W., Orgelstücke für das Konzert. Berlin, Bahn.
 Becker, Albert, op. 21. Präludium und Fuge. Leipzig, Leuckart.
 Becker, C. F., Cäcilia. 3 Bde. Leipzig, Friedlein & Hirsch.
 Brahms, Joh., Fuge As moll. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 Brandt, G. A., Passacaglia. (Ritter-Album Nr. 54.) Leipzig, Sulzer.
 Brosig, M., op. 1. Drei Präludien u. Fugen; op. 6. Christ ist erstanden; op. 12. Vier Orgelstücke; op. 53, 54, 55. Phantasieen in F moll, Esdur u. D moll. Leipzig, Leuckart.
 — op. 15. Zwei Präludien u. Phantasie. Offenbach, André.
 Buxtehude, Dietrich, Gesamtausgabe von Spitta. 2 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 — Drei Orgelstücke, herausgeg. v. Kretschmar. 3 Hfte. Leipzig, Forberg.
 Capocci, Filippo, Zweite Sonate. Leipzig, Kistner.
 Der vollkommene Organist, enthaltend grössere Werke. Erfurt, Körner.
 Dienel, Otto, Konzert-Fuge. Leipzig, Sulzer.
 Drath, Th., op. 8. Unsern König, Gott erhalte. Variationen u. Finale. Leipzig, Körner.
 — op. 37. Variationen u. Finale. Leipzig, Merseburger.
 Eyken, F. A. van, op. 13. Sonate Nr. 1. Rotterdam, de Vletter; op. 15. Sonate Nr. 2. Magdeburg, Heinrichshofen; op. 25. Sonate Nr. 3. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 Faisst, Im., Quartett „An Wasserflüssen Babylons“. Leipzig, Sulzer.
 — Kanonisches Trio. (Töpfer-Album.) Leipzig, Rieter-Biedermann.
 Fink, Christ., op. 63. Festpräludium. Leipzig, Sulzer.
 Flügel, Gust., op. 85. Frühlingsphantasie, Konzertstück. Leipzig, Leuckart.
 Frescobaldi, Gir., Vier Capricen etc. Fünf Capricen, herausgeg. v. Litzau.
 — Passacaglia, herausgeg. von J. G. Zahn. Leipzig, Kahnt.
 Gottschalg, Töpfer-Album. Leipzig, Rieter-Biedermann.
 — Mendelssohn-Album. Langensalza, Beyer.
 — Repertorium für Orgelmusik, unter Mitwirkung von Dr. Fr. Liszt. 3 Bde. Leipzig, Schubert.
 — Choralstudien von Töpfer. 6. Aufl. Leipzig, Zechel.

- Händel, G. F., Fugen. 15 Hfte. Erfurt, Körner.
 — Konzert arr. von Schaab. Leipzig, Forberg.
 Haynes, Batt., op. 11. Sonate Dmoll. Leipzig, Kistner.
 Herzog, J. G., Phantasie und Fuge. (Töpfer-Album Nr. 29.) Leipzig, Rieter-Biedermann.
 Hesse, Ad., Fuge aus Mozarts Requiem; op. 22. Phantasie C moll. Leipzig, Leuckart.
 — op. 66. Präl. u. Fuge. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 — op. 32 und 33. Orgelvorspiele. Wien, Haslinger.
 — op. 76. Phantasie. Berlin, Bote & Bock.
 Kahnt, Album für Orgelspieler. (80 Hefte.) Leipzig, Kahnt.
 Krebs, Gesamtausgabe. Magdeburg, Heinrichshofen.
 Kretschmar, H., op. 4. Drei Postludien. Leipzig, Forberg.
 Kühmstedt, Vier Orgelsonaten. Phantasie eroica. Erfurt, Körner.
 Lange, S. de, op. 8 u. op. 28. Orgelsonaten. Leipzig, Rieter-Biedermann.
 Löffler, J. H., Konzertstück „Gralstrahl“. Leipzig, Rieter-Biedermann.
 Liszt, Fr., Phantasie u. Fuge über „ad nos, ad salutarem undam“, „Propheten-Phantasie“, „Nun danket alle Gott“. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 — Variationen über ein Thema von Bach; Evocation à la chapelle sixtine (Miserere von Allegri, Ave verum von Mozart); Papsthymne; Ora pro nobis. Erfurt, Körner.
 — Der 137. Psalm, übertragen von R. Sulze. Leipzig, Kahnt.
 — Phantasie u. Fuge über BACH, Tu es Petrus. Leipzig, Schuberth.
 Liszt-Album, Orgelwerke. Leipzig, Schuberth.
 Litzau, Einleitung u. Doppelfuge. Rotterdam, Alsbach.
 Lux, Fr., Orgelkompositionen. Mainz, Schott.
 Markull, F. W., op. 123. 24 Choral-Vorspiele. 2 Hefte. Leipzig, Kahnt.
 Matthison-Hansen, G., op. 15. Konzert. Leipzig, Kahnt.
 — sen., Orgelkompositionen. Kopenhagen, Hansen.
 Mendelssohn, Fel., op. 37. Drei Präl. u. Fugen; op. 65. Sechs Sonaten. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 — Orgelkompositionen, herausg. von Dr. Volckmar. Braunschweig, Litolf.
 Merkel, G., op. 41. Doppelfuge, Hmoll. Leipzig, Rieter-Biedermann.
 — op. 45. Variationen. Leipzig, Forberg.
 — op. 109. Phantasie u. Fuge. Leipzig, Kahnt.
 — op. 134. Zehn Vor- u. Nachspiele; op. 160. 20 Präludien. 2 Hefte; op. 141. Konzertsatz, Esmoll; op. 42. Sonate G moll; op. 115. Sonate Fdur; op. 118. Sonate Dmoll. Leipzig, Rieter-Biedermann.
 — op. 109. Phantasie u. Fuge, Nr. 3 in C moll. Leipzig, Kahnt.
 — op. 32. Drei gr. Orgelvorspiele. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 Mettner, C., Variationen über: Mache dich, mein Geist, bereit. Erfurt, Körner.
 Muffat, Theophil, Suite, herausgeg. v. J. G. Zahn. Leipzig, Kahnt.
 Müller-Hartung, Drei Orgelsonaten. Leipzig, Sulzer.
 — Einleitung zur Legende von der hl. Elisabeth v. Fr. Liszt.
 Oberhoffer, H., op. 4. Fünf Festpräludien. Offenbach, André.
 Ochs, Traug., op. 3. Phantasie u. Fuge. Leipzig, Kahnt.
 Pachelbel, Gesamtausgabe von Fr. Commer. Berlin, Bote & Bock.
 Piutti, Karl, op. 1. Sechs Phantasieen; op. 2. Acht Präludien; op. 5. Orgelhymnen; op. 6. 5 Charakterstücke. Leipzig, Leuckart.
 — Fuge in Emoll (Ritter-Album Nr. 49). Leipzig, Sulzer.

- Raff, J., Introduction und Fuge. (Töpfer-Album.) Leipzig, Rieter-Biedermann.
 Rheinberger, Jos., op. 27. Sonate C moll. Leipzig, Fritsch.
 — op. 88. Pastoralsonate; op. 98. Sonate A moll; op. 132. Sonate E moll; Leipzig, Forberg.
 — op. 111. Sonate Fisdur; op. 119. Sonate Esmoll; op. 127. Sonate Fmoll. Leipzig, Kistner.
 — Fuge (Töpfer-Album Nr. 24). Leipzig, Rieter-Biedermann.
 Rebling, G., Präl. und Fuge (Ritter-Album Nr. 37). Leipzig, Sulzer.
 Richter, E. Fr., op. 19. Phantasie u. Fuge; op. 20. Sechs Trios; op. 21. Drei Präludien u. Fuge. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 Ritter, A. G., Orgelsonaten, op. 11 und 31. Erfurt, Körner; op. 19. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 Ritter-Album, herausgeg. von Palme. Leipzig, Sulzer.
 Rust, W. Dr., op. 36. Drei Choralbearbeitungen. Leipzig, Sulzer.
 Schumann, R., op. 60. Sechs Fugen über BACH. Leipzig, Heinze.
 Sulze, B., Klänge aus dem 13. Psalm v. Fr. Liszt. Leipzig, Kahnt.
 — op. 13. Drei Fugen. Leipzig, Kahnt.
 Succo, Reinh., op. 18. Präl. u. Fuge. Leipzig, Kistner.
 Stehle, Ed., Variationen über: O sanctissima; „Saul“, symphonische Dichtung. Leipzig, Schuberth.
 — Variationen über: Gott erhalte Franz den Kaiser. Zürich, Hug.
 Thiele, L., Konzertsatz Nr. 1; Konzertsatz Esmoll; Thema mit Variationen, herausgeg. von A. Haupt. Berlin, Bahn.
 — Chromatische Phantasie. Berlin, Bahn.
 Töpfer, J. G., 20 Fugen. 4. Hfte. Leipzig, Rieter-Biedermann.
 — Konzert-Phantasie. Leipzig, Schuberth.
 — Improvisation, herausgeg. v. A. W. Gottschalg. Leipzig, Kahnt.
 Volckmar, Dr., Festsonaten, op. 371—376. Leipzig, Rieter-Biedermann.
 — op. 386—397. Zwölf Orgel-Suiten. Fulda, Maier.
 Voigtmann, R. J., Konzert-Phantasie über „Nun danket alle Gott“. Leipzig, Kahnt.
 — Sonate über „Jesu, meine Freude“. Ebendas.
 Weinberger, Jos., op. 5. Introduction u. Fuge. Leipzig, Leuckart.

III. Orgelstücke für 2 Spieler.

- Bach, Joh. Seb., Phantasie und Fuge in G moll, vierh. von Schellenberg. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 — Passacaglia u. Choralvorspiel. 2 Hefte. Berlin, Ries u. Erler.
 Drath, Th., op. 9. Phantasie über BACH. Erfurt, Körner.
 Filitz, Orgelphantasie u. Fuge, C moll. Leobschütz, Kothe.
 Hesse, Ad., op. 76. Phantasie. Leipzig, Leuckart.
 Löffler, Phantasie, Gebet u. Fuge. Leipzig, Rieter-Biedermann.
 Merkel, G., op. 30. Orgelsonate. Leipzig, Peters.
 Mozart, W. A., Phantasie. Leipzig, Arnold.
 Schneider, Jul., op. 65. Variationen. Leipzig, Rieter-Biedermann.
 Thiele, Phantasie, herausgeg. von Haupt. Berlin, Schlesinger.
 Volckmar, Dr., Festspiel. Erfurt, Körner.
 — „Christus“, Orgelsonate. Berlin, Fürstner.

IV. Für Orgel und andere Instrumente.

- Album klassischer Stücke für Violine (Cello) u. Orgel. 13 Hefte. Berlin, Raabe u. Plothow.

- Album classique, Pièces célèbres des grands maîtres, trans. p. violon et orgue par G. Zanger, op. 12. Braunschweig, Litolf.
- Album für Orgel und Violinchor. 2 Hfte. Quedlinburg, Vieweg.
- Baumert, L., op. 33. „Gott sei des Kaisers Schutz“, für Orgel u. Violine. Leipzig, Leuckart.
- Becker, Albert, op. 20. Adagio, f. Violine u. Orgel. Leipzig, Peters.
- op. 27. Adagio f. Violine u. Orgel. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Dornheckter, Rob., op. 18. Serenade f. Streichinstrumente und Orgel. Dresden, Hoffarth.
- Drath, Th., „Nun danket alle Gott“, für zwei Chor-Violen und Orgel. Bunzlau, Appun.
- Fischer, C. Aug., op. 19. Phantasie für Orgel und Violoncell; op. 20. Phantasie für Violine und Orgel; op. 21. Phantasie für Posaune und Orgel. Leipzig, Kahnt.
- A. G., op. 2. Drei Adagios für Violine und Orgel. Erfurt, Körner.
- Fitzenhagen, op. 15. Consolation, f. Cello u. Orgel; op. 21. Elégie f. Cello u. Orgel. Berlin, Raabe & Plothow.
- Flügel, G., op. 86. Adagio f. Orgel, Hornquartett und Harfe. Leipzig, Leuckart.
- op. 90. Drei lyrische Tonstücke f. Violine und Orgel. Leipzig, Rieter-Biedermann.
- Lange, R., Musikstücke f. Orgel u. Violine. 3 Hfte. Berlin, Springer.
- Manns, F., „Ein Altarblatt“, Adagio f. Streichinstrumente u. Orgel. Bremen, Fischer.
- Medefind, Edm., op. 4. Arioso f. Violine (Cello) und Orgel. Dresden, Ries.
- Mozart, W. A., Sonate in C f. zwei Violinen, Bass und Orgel, bearbeitet von Jos. Rheinberger. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Rheinberger, Jos., Konzert für Orgel, Streichorchester und 3 Hörner. Leipzig, Kistner.
- Rohde, Ed., op. 169. Konzertstück f. Orgel und vier Blechinstrumente. Leipzig, Sulzer.
- Schubert, op. 41. Adagio f. Orgel u. Blechinstrumente. Leipzig, Forberg.
- Tartini, G., Arie f. Violine u. Orgel. Leipzig, Sulze.
- Winterberger, op. 77. Adagio f. Violoncello und Orgel. Leipzig, Fritsch.



Alphabetisches Namen- und Sachregister.

- Abert, J. 122.
Accentus 18.
Accidenzien 38.
Adiaphon oder Gabelklavier 146.
Adlung, Fak. 200.
Agazzari, Agistino 54.
Agricola, Martin 195.
Ahle, J. Rud. 183.
Ahna, de 66.
Aichinger, Gregor 50.
Alard 66.
Albani 63.
Albert, Heinr. 68.
Albrechtsberger 91.
Aliquot-System 145.
Allegri, Greg. 48.
Allemande 149.
Altnikol 208.
Amati, Familie 62.
Ambitus 16.
Ambros, A. W. 140.
Ambrosius 11.
Ammerbach 205.
Anerio, Felice 48.
Animuccia, Giov. 53.
Anthem 72.
Antiphonar, Gregor d. Gr. 13.
Antiphonen-Gesang 12.
Äolische Tonart 15.
Applicatur der Tasteninstrumente 159.
Arcadelt, Giacomo 41.
Arctinische Silben 24.
Arie, italienische 77.
Auber, François 82.
Auer, Leopold 66.
Authentische Tonarten 14.
- Bach, A. W. 209.
Bach, Friedemann 148.
Bach, Joh. Seb. 74.
Bach, Ph. Em. 151.
Baillot, P. 64.
Baini, Guiseppe 46.
Balde, Jakob 189.
Bardi, Giov. 55.
Bargheer 66.
Bargiel, Woldemar 120.
Basso continuo 54.
Bäumker, W. 178.
Bazzini, Antonio 65.
Bechstein, Fr. 144.
Becker, Jean 66.
Becker, K. F. 209.
Beethoven, L. v. 90.
Bendel, Franz 158.
Benevoli, Orazio 48.
Berger, Ludw. 153.
Beriot, Charles Aug. 66.
- Berlioz, Hector 129.
Bernabei, Ercole 48.
Bernachi, A. 78.
Berner, Fr. W. 209.
Bernhard, der Deutsche 194.
Bertini, H. 154.
Biber, Frz. v. 63.
Biese 145.
Bird, William 51.
Bizet, Georg 132.
Blüthner, J. Ferd. 144.
Bodenschatz 182.
Boëthius 6.
Böhm, Jos. 66.
Boieldieu, Fr. Adr. 82.
Boito, Arrigo 133.
Bordoni, Faustina 78.
Bösendorfer, L. 144.
Bott, Jean Jos. 66.
Bourée 149.
Brahms, Joh. 120.
Brevis als Takteinheit 28.
Broadwood 144.
Brodsky, Adolf 66.
Brosig, Mor. 209.
Bruch, Max 115.
Brüll, Ign. 132.
Bull, Ole 66.
Bülow, Hans v. 134.
Burgk, Jakob 183.
Buus, Jakob. 206.
Buxtehude, Dietrich 75.
- Caccini, Giulio 56.
Cäcilien-Verein 136.
Caffarelli 78.
Caldara, Ant. 68.
Calvisius, Sethus 182.
Canniciari, Pompeo 68.
Cantus firmus 18.
Cantus planus 18.
Carissimi, Giac. 54.
Casciolini, 68.
Casparini, Eug. 199.
Catalani, Ang. 7.
Cavaillé-Coll 201.
Cavalierio, Em. del 56.
Cembalo 144.
Cherubini, Luigi 81.
Chiavette 30.
Chinesische Musik 9.
Chopin, Fr. 155.
Choral, gregorianisch 18.
Chorton und Kammerton 197.
Christofali, Bartomeo 144.
Chromatische Tonleiter des Zarlino 142.
Claudin le Jeune 182.
Clavichord 142.

- Clavicimbalum 142.
 Clemens non Papa 41.
 Clemens von Alexandrien 11.
 Clementi, Muzio 152.
 Colorierte Gesangsangstücke 205.
 Compressions-Balg 201.
 Conventus 18.
 Contrafacta 174.
 Corelli, Arcangelo 63.
 Corner 188.
 Cottonius 21.
 Coucy, Reynault de 33.
 Couperin, Franc. 148.
 Courante 149.
 Cramer, J. B. 153.
 Crouth 62.
 Crüger, Joh. 183.
 Cuzzoni, Francesca 78.
 Cylinderbälge 202.
 Czerny, Carl 155.

 Dancla, Charles 66.
 Daumen, Gebrauch 147.
 David, Felicien 132.
 David, Ferd. 63.
 Davidoff, K. 135.
 De Ahna 66.
 Delibes, Leo 133.
 Denis, Joh. M. 189.
 Deutsche Oper, erste 60.
 Deutscher Kirchengesang v. d. Ref. 161.
 Dienel, Otto 209.
 Diesis 2.
 Discantus bei Hucbald 26.
 Discantus, improvisiert 32.
 Dissonanzen bei Franko 31.
 Dittersdorf, Carl v. 61.
 Döhler, Th. 155.
 Doles, Joh. 208.
 Dominante beim Choral 16.
 Dominante, gemeinschaftliche 10.
 Dommer, Arrey v. 178.
 Don Bedos de Celles 200.
 Dont, Jac. 66.
 Doppelchöre bei Willaert 40.
 Dorische Tonart 14.
 Dorn, Heinr. 126.
 Doubletten-System 202.
 Dowland, John 51.
 Dramatischer Stil, Ausbildung 56.
 Ducis, Benedict 181.
 Dufay, Guill. 37.
 Dur- und Mollsystem 30.
 Durante, Franc. 60.
 Dussek, J. L. 154.
 Duyssn 145.
 Dvořak, Anton 132.

 Eccard, Joh. 51.
 Echowerk 201.
 Elektromagnetische Orgel 203.
 Engel, D. H. 209.
 Engler, Mich. 199.
 Enharmonik der Griechen 2.
 Erard 144.
 Erkennungszeichen der alten Tonarten 16.
 Ernst, H. W. 66.
 Erythraeus, Gotthard 182.

 Ett, Kasp. 209.
 Eyken, J. A. van 209.

 Faber, Nik. 194.
 Fahrende Spielleute 36.
 Faisst, Im. 209.
 Falso bordone 31.
 Farinelli 78.
 Field, John 153.
 Figuralmusik b. d. Konzil zu Trident 44.
 Finalton 16.
 Finck, Heinr. 42.
 Fischer, Adolf 135.
 Fischer, K. Aug. 209.
 Fischer, M. G. 208.
 Flagellanten 170.
 Flotow, Fr. v. 132.
 Flügel, Erfindung 143.
 Forkel, J. N. 6.
 Förner, Christian 198.
 Frank, Melchior 182.
 Franko v. Köln 31.
 Franz, Robert 118.
 Frescobaldi, Girolomo 206.
 Freylingshausen 184.
 Froberger, Jak. 206.
 Fux, Joh. 60.

 Gäbler, M. 199.
 Gabrieli, Andrea 48.
 Gabrieli, Giovanni 48.
 Gade, Niels W. 116.
 Galilei, Vinc. 57.
 Gallener Sängerschule 21.
 Gallus, Jak. 50.
 Gänsbacher, Joh. 103.
 Gavotte 149.
 Geigenbau, Ausbildung 61.
 Geigerkönig 36.
 Gemeinschaftliche Dominante 16.
 Generalbass 54.
 Gerber, E. L. 200.
 Gesang der ersten Christen 10.
 Gesang der alten Deutschen 20.
 Gesius, Barth. 182.
 Gigue 149.
 Glossenlieder, deutsche 173.
 Gluck, Chr. W. 77.
 Goldmark, Karl 125.
 Götz, Hermann 132.
 Goudimel, Claudio 41.
 Gounod, Ch. 82.
 Graun, C. H. 60.
 Gregor, d. Gr. 12.
 Gregorianischer Choral 18.
 Grell, Ed. 126.
 Grétry, A. E. 80.
 Griechische Musik 1.
 Griechische Namen der Kirchentonarten 14.
 Griechische Sprache als Kirchensprache 161.
 Grieg, E. 133.
 Grützmacher, Fr. 135.
 Grützmacher, L. 135.
 Guarneri, Familie 62.
 Guido v. Arezzo 22.
 Guidonische Hand 25.
 Guidonische Silben 24.
 Gura, Eugen 135.

Habeneck, Fr. A. 66.
 Hahnen-Lade 202.
 Hale, Adam de 33.
 Halevy, Jaques 82.
 Hammerklavier, Erfindung 143.
 Hammerschmidt, Andr. 68.
 Händel, G. Fr. 70.
 Harmonie der Griechen 3.
 Harmonie der Sphären 3.
 Hasler, H. L. 50.
 Hasse, Joh. Ad. 60.
 Haupt, K. Aug. 209.
 Hauptmann, Mor. 65.
 Haydn, Jos. 82.
 Haydn, Michael 101.
 Hebel, pneumatischer 201.
 Hebenstreit, Pantaleon 143.
 Hellmesberger, Georgu. Jos. 66.
 Henschel, G. 135.
 Henselt, Adolf 157.
 Herbst, Heinrich 199.
 Herz, Henr. 155.
 Herzog, J. G. 209.
 Hesse, Ad. 209.
 Hexachord 23.
 Hilarius v. Poitiers 11.
 Hilfsmittel zum Studium der Gesch. 210.
 Hiller, Ferdinand 116.
 Hiller, Joh. 61.
 Hofhaimer, Paul 205.
 Hofmann, Heinr. 132.
 Holstein, Fr. v. 124.
 Homeyer, Paul 209.
 Homilius, Gottfr. 208.
 Hřimaly, Johann 66. *)
 Huber, Jos. 132.
 Hucbald 26.
 Hummel, Joh. Nep. 154.
 Hymnen, griechische 5.

Imitierende Schreibart 39.
 Imperfekte Mensur 29.
 Imperfekter Ambitus 16.
 Improperia v. Palestrina 45.
 Instrumentalmusik, älteste 42.
 Isaak, Heinrich 41.

Jadassohn, S. 160.
 Jensen, Adoif 120.
 Joachim, Joseph 66.
 Jongleurs 23.
 Josquin de Près 39.
 Jubilation 18.

Kammermusik, Anfänge 42.
 Kammerton, Chorton 197.
 Kanon 37.
 Kaps 144.
 Kapsberger, J. H. v. 54.
 Karl, v. Gn. 21.
 Kastenbälge, Erfindung 202.
 Kaufmann, 201.
 Kegellade 195.
 Keiser, Reinhold 60.
 Kerl, Kaspar 206.
 Kessler, J. C. 160.

Kiel, Fr. 122.
 Kiese Wetter, R. G. 6.
 Kirchengesang v. d. Reformation 161.
 Kirchentonarten 14.
 Kirchner, Theod. 160. 209.
 Kittel, Joh. Chr. 208.
 Klanggeschlechter der Griechen 2.
 Klassiker, klassische Musik 139.
 Klavier, Entstehung 141.
 Klavier-Litteratur 212.
 Klavier, Mängel u. Vorzüge 140.
 Klavierspiel, Ausbildung 146.
 Klengel, Alex. 154.
 Klengel, Jul. 135.
 Klotz, Eg. 63.
 Klughardt, Aug. 132.
 Kolben-Lade 202.
 Kömpel, Aug. 66.
 Komma, syntonisches 40.
 Kontrapunkt 26.
 Kratzenstein 199.
 Krebs, Joh. L. 208.
 Krejci, Jos. 209.
 Kretschmer, Edm. 132.
 Kreutzer, Konradin 105.
 Kreutzer, Rudolph 64.
 Kuhlau, Fr. 154.
 Kuhnau, Joh. 150.
 Kullack, Theod. 155.
 Kunstlied 99.
 Kunstpedal v. Zachariä 145.

Lachner, Franz 126.
 Lachner, Vinzenz 160.
 Ladegast, Friedr. 203.
 Landino, Francesco 204.
 Langer, Herm. 136.
 Lassen, Ed. 122.
 Lassus Orl. 49.
 Lateinische Kirchensprache 162.
 Laub, Ferd. 66.
 Lauterbach 66.
 Legrenzi, Giov. 55.
 Leisentriff 186.
 Leitton bei Dufay 38.
 Leo, Leonardo 60.
 Leonard, Hubert 66.
 Liniensystem, Erfindung 22.
 Lipinski, C. Jos. 65.
 Liszt, Frz. 129. 158. 209.
 Liturgische Dramen 52.
 Lobsinger, Hans 196.
 Lobwasser 182.
 Locheimer Liederbuch 35.
 Longa 27.
 Lortzing, G. A. 132.
 Löschhorn, A. 160.
 Lotti, Ant. 68.
 Lotto, Isidor 66.
 Löwe, Carl 126.
 Lulli, Giov. 80.
 Luther u. d. Kirchenlied 176.
 Luthers Lieder 177.
 Lydische Tonart 14.
 Lyra 4.

Madrigal 42.
 Magazinbalg 202.

*) Seite 66 ist zu verbessern: J o h a n n Hřimaly.

Maistre, Matth. 181.
 Männergesangsvereine 135.
 Marchand, Louis 149.
 Marenzio, Luca 47.
 Marpurg, Fr. W. 200.
 Marschall, Sam. 182.
 Marschner, Heinr. 105.
 Marsick, 66.
 Martini, Giomb. 68.
 Massenet, Jules 132.
 Mattheson 67.
 Mattheson, Joh. 67.
 Matthison-Hansen 209.
 Maurer, L. W. 65.
 Mayer, Charles 160.
 Mayseder Jos. 65. 66.
 Mazas 66.
 Mechanik, englische, deutsche 145.
 Meerts 66.
 Meerts, Lambert 66.
 Mehul Etienne 81.
 Meistersinger 34.
 Mendelssohn, Felix 106.
 Mensur 28.
 Mensuralmusik 28.
 Merkel, Gustav 209.
 Messe, älteste 37.
 Meyerbeer, Giacomo 126.
 Meyland, Jakob 181.
 Michaut 37.
 Mi-fa i. d. Solmisation 24.
 Mildner 66.
 Minima 27.
 Minnesänger 33.
 Minstrel 33.
 Mischlieder 174.
 Mixolydische Tonart 14.
 Mixtur, Erfindung 27.
 Molique, W. B. 65.
 Möller, Patroklos 199.
 Moll- u. Dursystem 30.
 Monochord 142.
 Monteverde, Claudio 58.
 Morales, Christ. 41.
 Morley, Thomas 51.
 Moscheles, Ign. 45.
 Moszkowski, Mor. 160.
 Mouton, Joh. 40.
 Mozart, Leopold 64.
 Mozart, W. A. 86.
 Muffat, Gottlieb 207.
 Müller 203.
 Müller, A. E. 154.
 Müller, Karl 65.
 Muris, Joh. 31.
 Murschhauser, Fr. A. 206.
 Musik als Erziehungsmittel 8.
 Musikfeste 135.
 Musikgeschichte, Aufschwung 139.
 Musikpflege der Gegenwart 134.
 Mutation b. d. Solmisation 24.
 Mysterien 53.
 Nanini, Giov. 47.
 Nardini, Pietro 64.
 Nerius, Phil. 53.
 Neruda-Normann 66.
 Nessler, Victor 132.

Neuklaviatur 146.
 Neumen 13.
 Nicolai, O. 132.
 Niederländer 37.
 Notendruck, erster 42.
 Notenschrift, älteste 27.
 Notker, Balbulus 171.
 Ockenheim, Joh. 38.
 Oktavengattungen 1.
 Ole Bull 66.
 Oper, erste 57.
 Oratorium, erstes 54.
 Orchester, bei Monteverde 59.
 Organistenprobe 207.
 Organum b. Hucbald 26.
 Orgel, Entstehung 191.
 Orgellitteratur 209, 222.
 Orgelmeister, älteste 204.
 Orgelmeister, der neueren Zeit 209.
 Orgelstücke, älteste 205.
 Orgeltabulatur 204.
 Osiander, Lucas, 182.
 Ouverture, erste 59.
 Pachelbel, Joh. 206.
 Paganini, Nicolo 64.
 Palestrina, Giov. Pierluigi 45.
 Paminger
 Pantaleon 143.
 Papperitz, R. 209.
 Päpstliche Kapelle 45.
 Partita 150.
 Partitur bei Isaak 41.
 Passepied 149.
 Passion 55.
 Passionsspiel zu Ambergau 53.
 Paulmann, Conr. 204.
 Pedal b. d. Orgel 194.
 Peri, Jacobo 57.
 Perugino 78.
 Petrucci, Ottavio 42.
 Pfeiferkönig 36.
 Phrygische Tonart 14.
 Pianoforte-Bauer 144.
 Pianoforte, Erfindung 144.
 Piccini, Nicolo 81.
 Pistocchi, Fr. A. 78.
 Pitoni, Ottavio 68.
 Piutti, K. 209.
 Pixis, F. W. 64.
 Plagale Tonarten 14.
 Polyphone Schreibart 38.
 Popper, Dav. 135.
 Porpora, Nicolo 84.
 Porta, Const. 41.
 Positiv, Portativ 193.
 Prätorius, Mich. 51.
 Präzisions-Lade 202.
 Prolatio 29.
 Prume, Hubert 66.
 Psalmtöne 11.
 Psalter 143.
 Pythagoras 3.
 Quandt 145.
 Quartett, Schöpfer 84.
 Quellen des deutschen Kirchenliedes 163.

- Quint u. Mixtur i. d. Orgel 194.
 Quinten u. Quarten im Organum 26.
 Radleier, Chiffonie, Bettlerleier 61.
 Raff, Joachim 119.
 Rameau, J. Ph. 80.
 Rappoldi, Ed. 66.
 Rätselkanon 37.
 Rebling, Gust. 209.
 Recitativ erfunden 56.
 Regeln ü. d. Discantus 31.
 Reichardt, Joh. Fr. 99.
 Reinecke, Karl 116.
 Repercussion 16.
 Resonator v. Kaps. 146.
 Reubke 203.
 Rheinberger, Jos. 124. 209.
 Rhythmik u. Metrik 4.
 Ricercare 205.
 Richter, E. F. 209.
 Riedel, Karl 55.
 Riegel Fr. 209.
 Ries, Ferd. 144.
 Ries, Hubert 65.
 Rietz, Jul. 116.
 Rinck, J. Chr. 208.
 Rinuccini, Ottavio 55.
 Ritornell 58.
 Ritter, A. G. 209.
 Rode, Pierre 64.
 Röder, J. M. 199.
 Rollschweller 201.
 Romanus 21.
 Rore, Cyprian de 40.
 Rosenmüller, Joh. 68.
 Rossini, Giacomo 92.
 Rousseau, J. Jacqu. 19.
 Rubinstein, Ant. 124.
 Saint Saëns, Camillo 133.
 Sammartini, Giov. 77.
 Sänger und Setzer der Kirchenlieder 178.
 Sarabande 149.
 Saran, A. 160.
 Sarasate, Pablo 66.
 Sauer, Wilh. 203.
 Sauret, Emil 66.
 Scandellus, Ant. 181.
 Scarlatti, Alessandro 48.
 Scarlatti, Domenico 151.
 Schäffer, Jul. 160.
 Scharwenka, Xaver 160.
 Scheffler, Joh. 189.
 Scheibe, Joh. 199.
 Scheidt, Sam. 205.
 Schein, Joh. 68.
 Scherzo, i. d. Symphonie 93.
 Schiedmeyer 145.
 Schleiflade 195.
 Schlick, Arn. 195.
 Schneider, Friedrich 209.
 Schneider, Joh. Gottlob 209.
 Schneider, Joh. Gottlieb 209.
 Scholtz, Herm. 160.
 Schön, Mor. 65.
 Schop, Joh. 184.
 Schradceck 66.
 Schradieck 66.
 Schröter, Chr. Gottl. 144.
 Schubert, Fr. 96.
 Schulze, J. Fr. 203.
 Sehumann, Klara 135.
 Schumann, Rob. 111. 209.
 Schupanzigh 66.
 Schütz, Heinrich 55.
 Sechter, Sim. 209.
 Semibrevis 27.
 Senesino 78.
 Senfl, Ludw. 42.
 Sequenz 165.
 Silbermann, Gottfr. 199.
 Simplikationssystem 200.
 Singer, Edm. 66.
 Singer, Meister 34.
 Sitt, Hans 66.
 Sivori, Camillo 65.
 Solmisation 23.
 Sonata da chiesa 150.
 Sonata di balletti 150.
 Sonate, erste 150.
 Sonatenform, jetzige 152.
 Sorge, A. G. 200.
 Sphärenmusik 3.
 Spielgrafenamt 36.
 Spinett 142.
 Spohr, Ludw. 65.
 Spontini, Gasparo. 82.
 Springlade 195.
 Stadtpfeifer 36.
 Stainer, Jakob 62.
 Steffani, Agostino 72.
 Stehle, J. G. E. 209.
 Stein, Joh. Andr. 144.
 Steinway 145.
 Stiehl, Heinr. 209.
 Stobäus 51.
 Stockhausen, Jul. 135.
 Stoltzer, Thom. 42.
 Stradivari, Familie 62.
 Strauss, L. 66.
 Streicher, F. A. 144.
 Suite 149.
 Sulze, B. 209.
 Süßmayer, Franz 88.
 Svendsen, Joh. 133.
 Sweling, Peter 206.
 Symphonie, Ausbildung 84.
 Symphonie, Keime 59.
 System der Griechen 2.
 Tabulatur der Orgel 204.
 Taktstriche 29.
 Taktus, Taktzeichen 29.
 Tänze, älteste 149.
 Tartini, Guiseppe 64.
 Taubert, W. 117.
 Tausig, K. 158.
 Telemann, G. Ph. 61.
 Temperatur, gleichschwebend 198.
 Tempus 28.
 Ténor 38.
 Terpander 6.
 Terz, als Konsonanz anerkannt 31.
 Tetrachord b. d. Griechen 1.

- Thiele, Ludw. 209.
 Thomas a Celano 172.
 Thomas, Ambr. 132.
 Thomas v. Aquin 170.
 Toccata 205.
 Tonarten bei Gregor 14.
 Tonarten der Griechen 1.
 Tonarten, neuere 68.
 Tonschrift b. d. Griechen 3.
 Tonschrift im 12. Jahrhundert 28.
 Tonumfang b. d. Griechen 2.
 Tonumfang bei Guido v. Arezzo 24.
 Tonus peregrinus 11.
 Töne und Weisen der Meistersinger 35.
 Töpfer, Joh. Gottl. 209.
 Tosi, P. S. 78.
 Transposition der alten Tonarten 30.
 Tromba marina 61.
 Troubadours 32.
 Tschaiḱowsky, Peter 133.

 Urteile über griechische Musik 6, über
 Choral 19, über Palestrina 46, über
 Bach 76.

 Vehe, Michael 185.
 Veracini, Fr. M. 64.
 Verdi, Guisepe 133.
 Verfall der Kirchenmusik 67.
 Verfall des Orgelspiels 208.
 Viadana, Lud. 54.
 Vierling, Georg 122.
 Vieuxtemps 66.
 Violinbau 61.
 Violinspiel 63.
 Viotti, Giov. 64.
 Virginal 142.
 Virtuosen, heutige 134.
 Vittoria, P. L. da 47.
 Vogler, Abbé 102.

 Vogler, Georg 187.
 Volckmar, W. Dr. 209.
 Volkmann, Rob. 119.
 Vollkommenes System der Gr. 2.

 Wagner, Richard 127.
 Walker, E. Fr. 203.
 Walter, Gust. 135.
 Walther, I. G. 200.
 Walther, Joh. 41.
 Wangemann 202.
 Wasserorgel von Ktesebius 192.
 Weber, C. M. v. 101.
 Weber, Gottfried 103.
 Wegweiser durch die Orgellitteratur 222.
 Wegweiser f. d. Klavierunterricht 212.
 Werkmeister, Andreas 198.
 Wieniawski, Henri 66.
 Wilhelmy, August 65.
 Willaert, Adrian 40.
 Willmers, Rud. 154.
 Wilm, Nik. v. 160.
 Windwage, erfunden 198.
 Winterberger, Alex. 209.
 Winterfeld, C. v. 75.
 Witt, Franz 136.
 Wüerst, Rich. 117.

 Ysaye, Eugen 66.

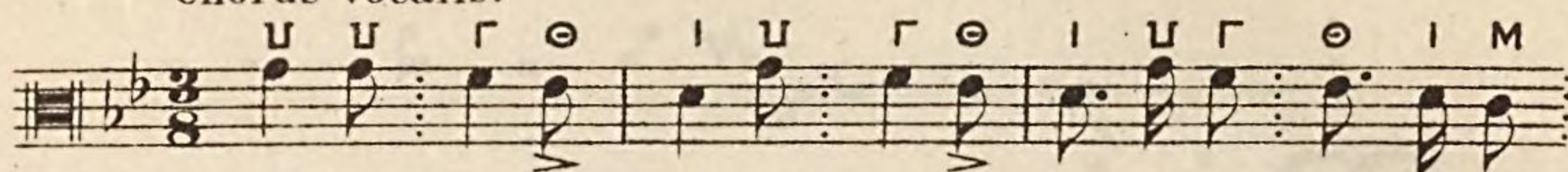
 Zachariä, Kunstpedal 146.
 Zachau, Fr. W. 70.
 Zahl der Kirchentonarten 15.
 Zahn, J. G. 209.
 Zarlino, Guisepe 40.
 Zeitschriften, musikalische 137.
 Zellner, Alex. 209.
 Zelter, C. F. 99.
 Zumsteeg, Joh. R. 99.
 Zünftige Musikanten 36.

Beilagen.

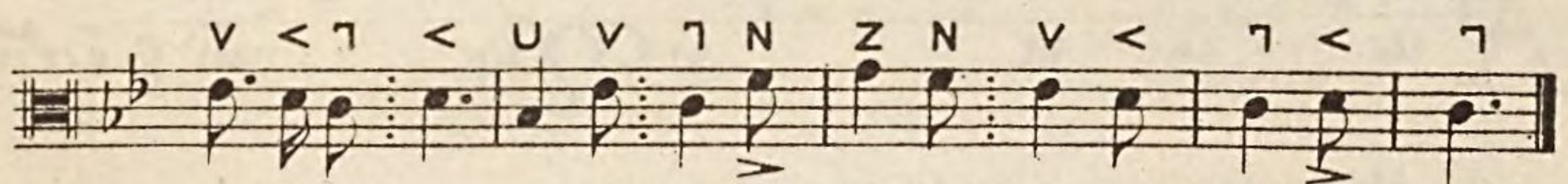
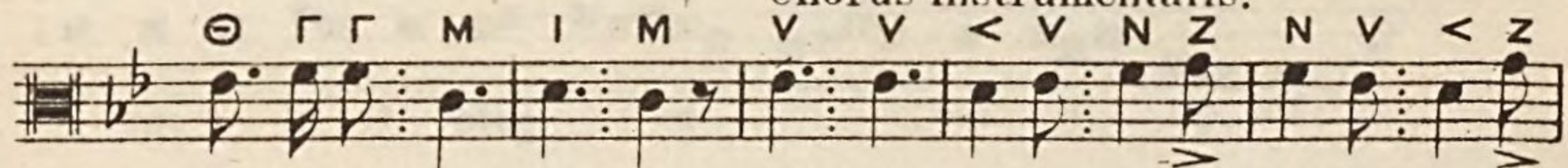
1

1. Melodie zu einer Ode von Pindar.

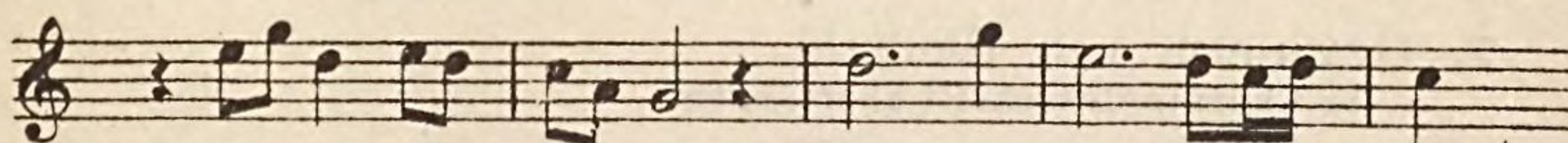
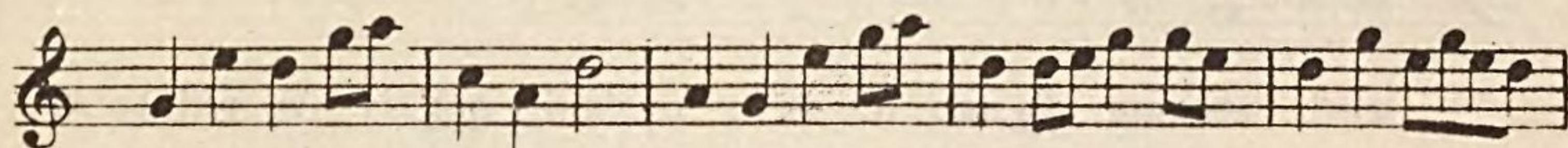
Chorus vocalis.



Chorus instrumentalis.



2. Ein Tsi-Tschong der Chinesen, mitgetheilt von Irvin.

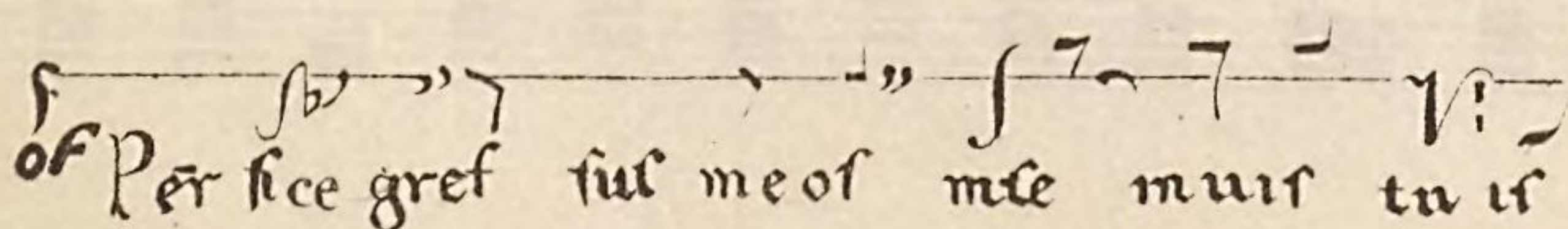


etc.

3.

(Die Linie denke man sich roth.)

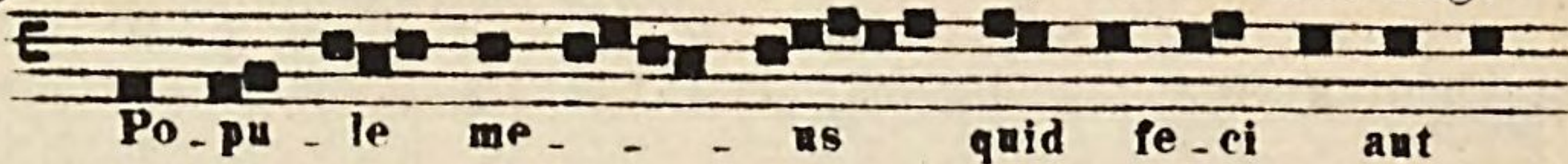
7



(Die obere Linie denke man sich gelb, die tiefere Linie roth.)

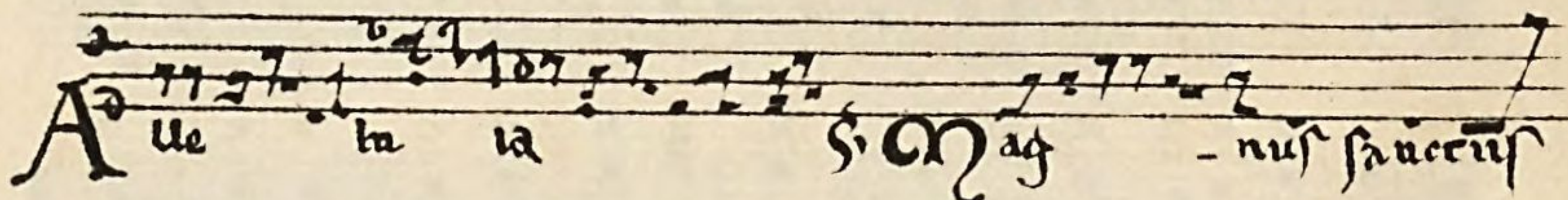


Die Entzifferung Martinis dazu ist folgende, vermuthlich richtige:

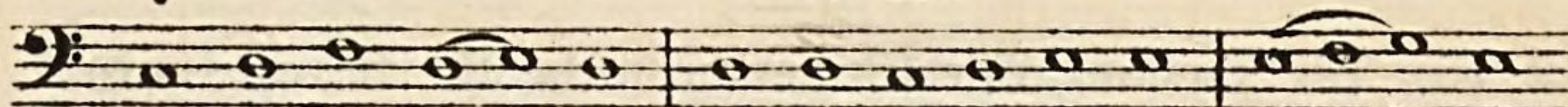


5.

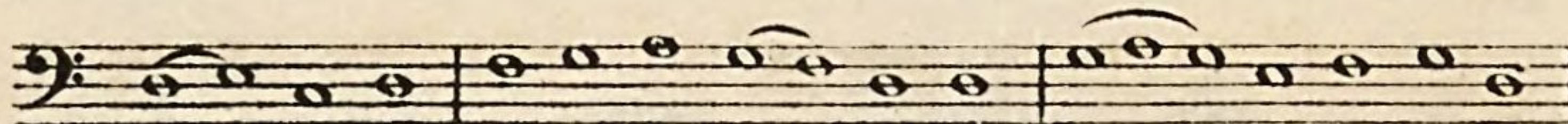
(Die vierte Linie denke man sich grün, die zweite roth.)



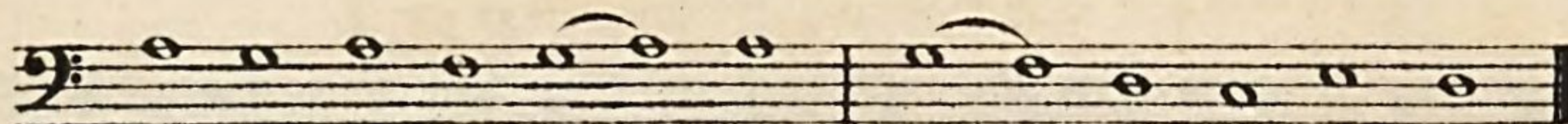
6. Hymnus von Guido von Arezzo.



Ut queant la - xis re - so - na - re fi - bris mi - - ra



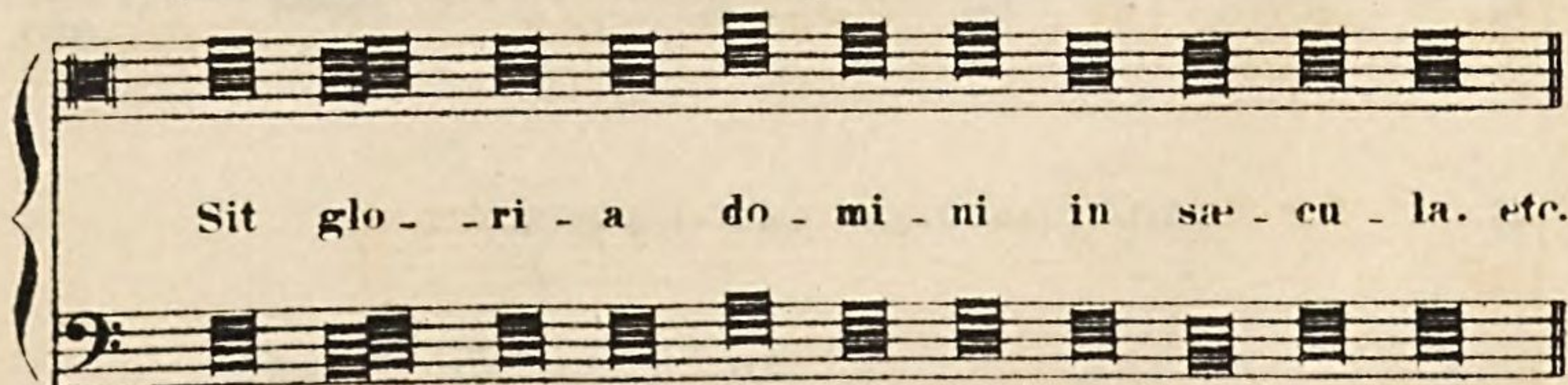
ge - storum fa-mu - li tu - o - rum sol - - ve pol - lu - ti

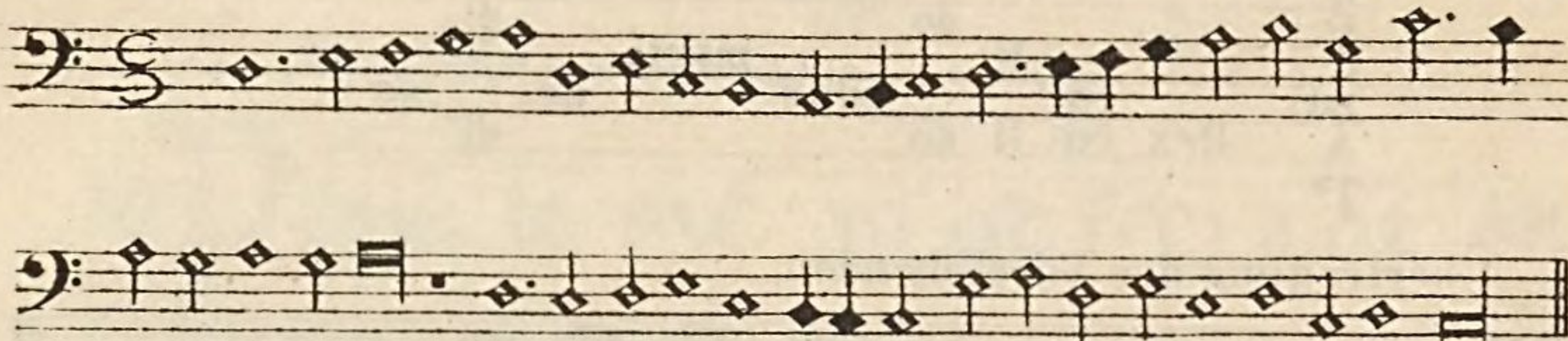


la - bi - i re - a - - tum san - - cte Jo - han - nes.

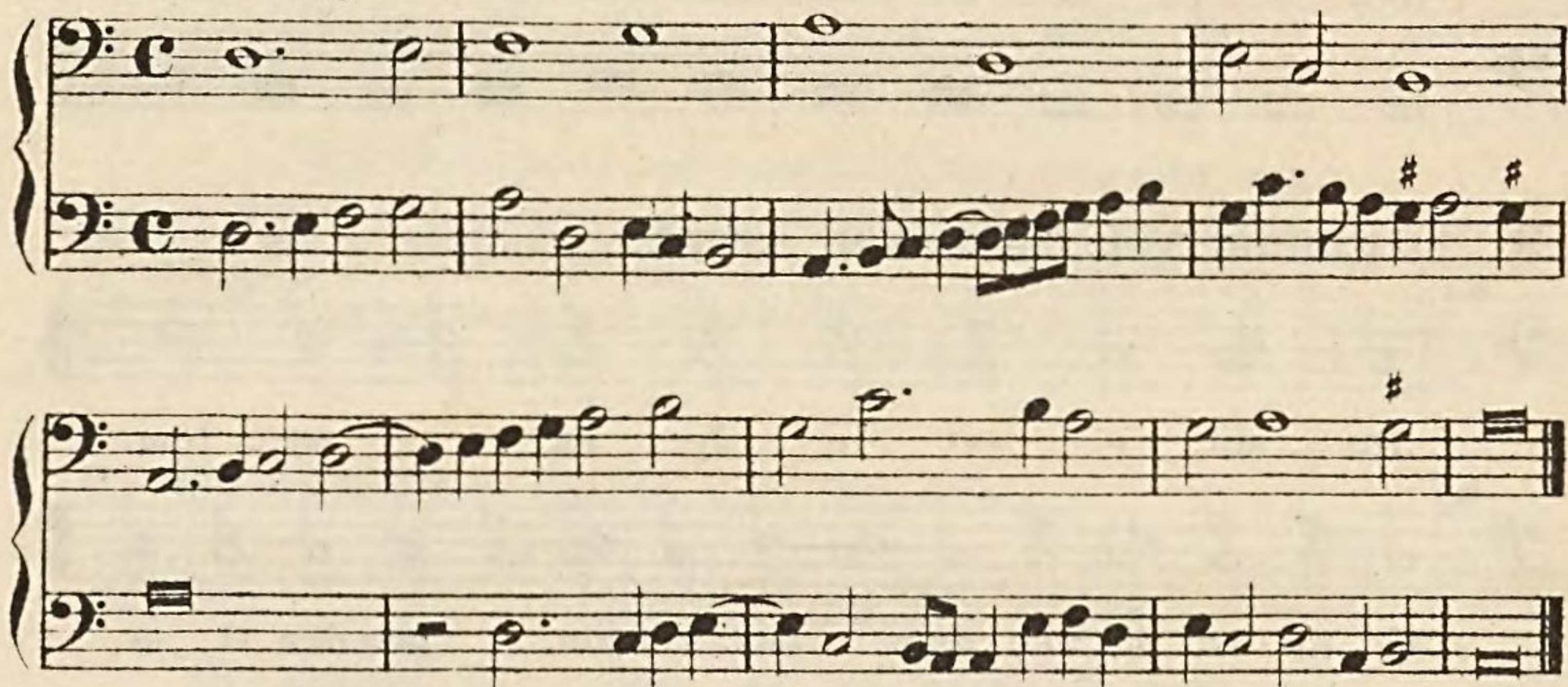
7. Organum von Hucbald.

a.) (in Choralnotenschrift übertragen.)





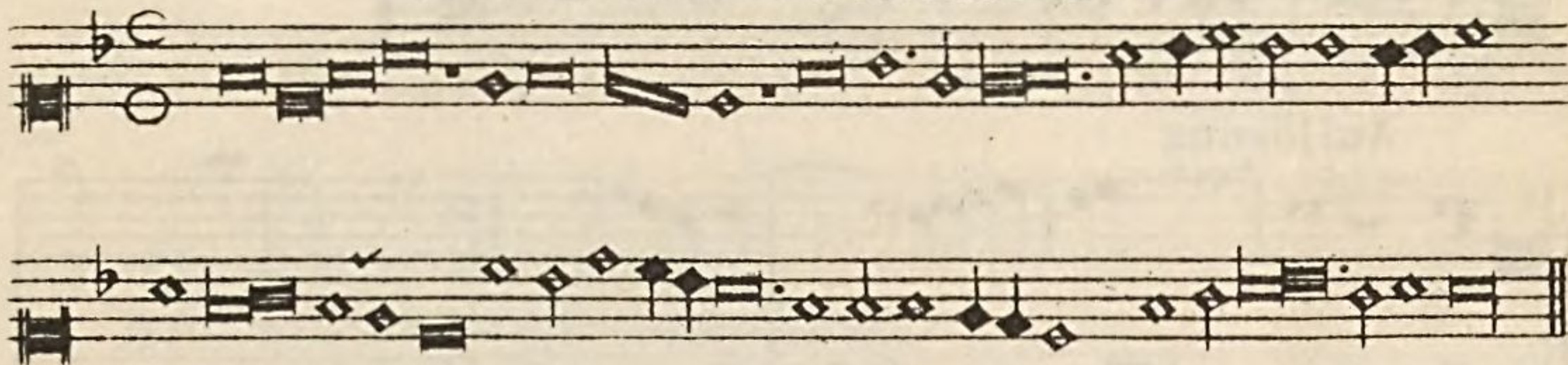
Auflösung.



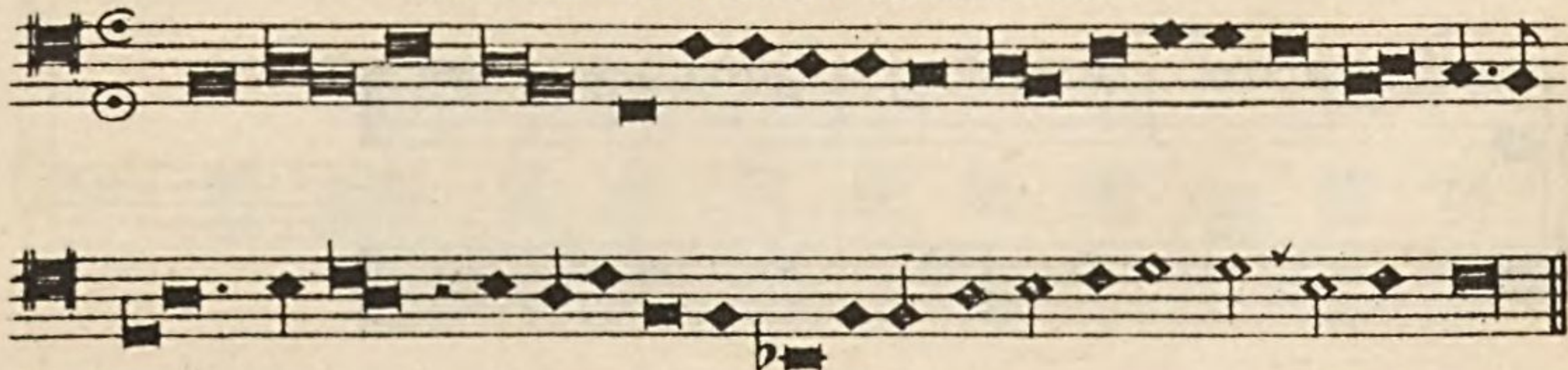
12. Ex Missa prolationum Johannis Ogekhem.

(Seb. Heyden, de arte canendi pag. 70.)

Altus ex Discantu in unisono.



Bassus ex Tenore in unisono.

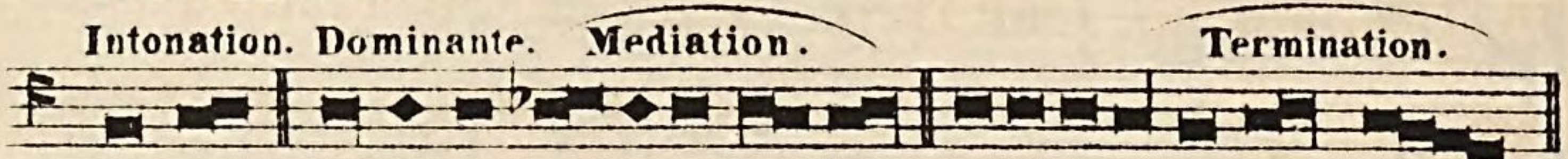


Übertragung.

A musical score for a piece titled "Übertragung." The score is written on four systems, each containing four staves. The notation is in a single system, with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of note values, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. The staves are connected by a large brace on the left side. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and note heads. The score is presented in a clear, legible format, typical of a musical manuscript.

13. Falso bordone von J. Ant. Bernabei. (aus Mas. div.)

1. Psalmton.

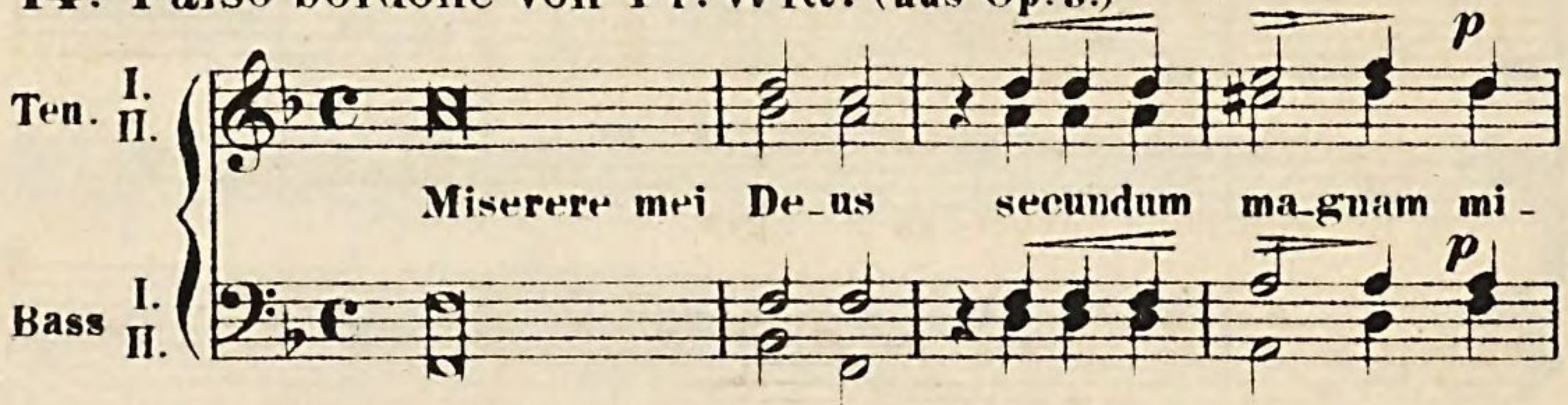


Di_xit Dominus Do_mino me_o: se_de a dextris me_is.

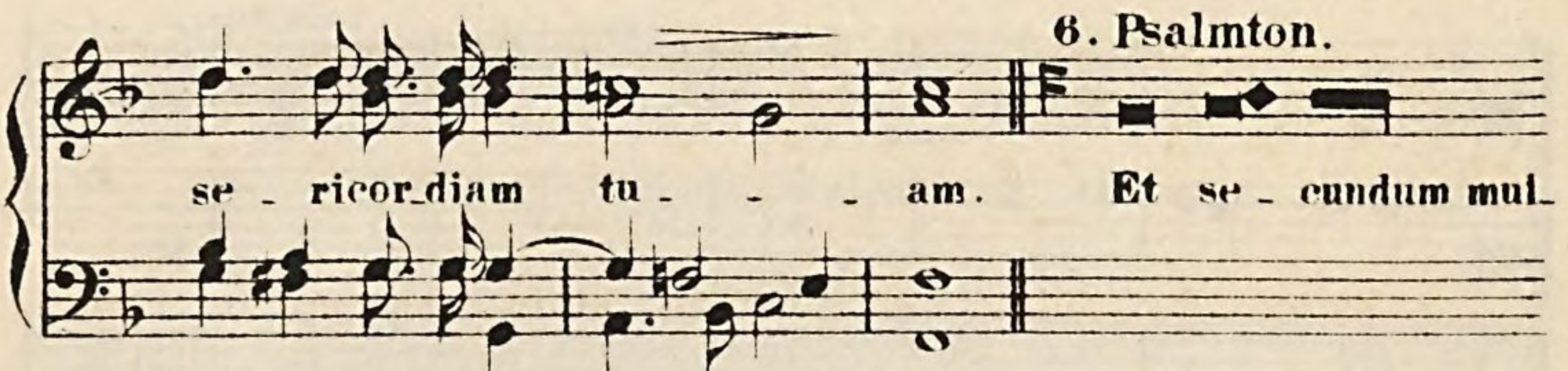


Donec ponam i_nimicos tu-os, scabellum pedum tu-o-rum.

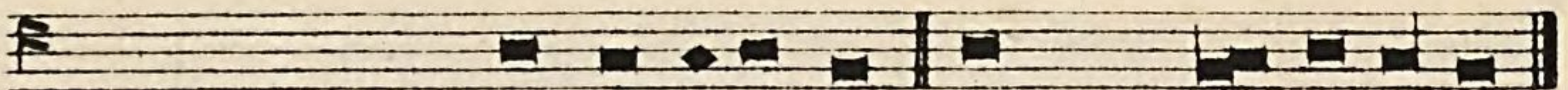
14. Falso bordone von Fr. Witt. (aus Op. 5.)



Miserere mei De-us secundum ma-gnam mi-



se-ricor_diam tu-am. Et se-cundum mul-



titudinem miserati_o-num tu-a-rum: dele iniqui_ta-tem me-am.

15. Weise des Troubadours Chatelain de Concy.



16. Lied um das Jahr 1287. Von dem „Unverzagten“:



Der kuninc Rodolp mynnet Got vnd ist an tru-wen
Der kuninc Rodolp richtet wol vnd haz-zet valsche



ste-te der ku-nine Ro-dolp hat sich ma-nigen
re-te der ku-nine Ro-dolp ist eyn helt an



scanden wol vür sa-get Der ku-nine Ro-dolp
tu-gen-den unvürt-za-get



e-ret Got unde al-le wer-de vrouwen der



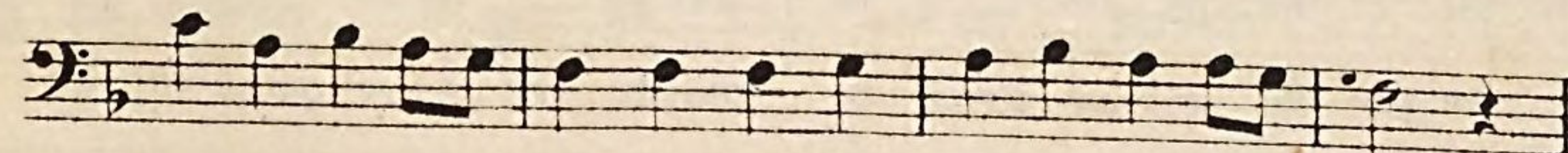
ku-nine Ro-dolp let sich di-ke in ho-en e-ren



seouwen ich gan ym wol daz ym nach sy-ner



mil-te heil ge-scicht der meyster syn-gen



gigen sagen daz hort her gerne unde git yn darumme nicht.

17. Satz von Heinrich Isaak.

Two systems of musical notation. The first system consists of four staves (three treble and one bass) with a common time signature 'C'. The second system also consists of four staves (three treble and one bass) with a common time signature 'C'. The music is written in a historical style with various note values and rests.

18. Tabulatur-Schrift.

Tablature notation on a single staff. The notes are represented by letters f, g, a, b, a, g, a, b, g, c, b, a, b, c, b, a, b, a, g. Below the staff is the word 'Übertragung.' followed by a single staff of musical notation in a single system.

19. Veni creator spiritus.

Two systems of musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass) with a common time signature 'C'. The second system also consists of two staves (treble and bass) with a common time signature 'C'. The music is written in a historical style with various note values and rests.

Ve - ni cre - a - tor spi - ri - tus men - tes tu - o - rum vi - si - ta,
 Komm Geist und Schöpfer, kehre ein und lass uns ganz dein eigen sein;

Two systems of musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass) with a common time signature 'C'. The second system also consists of two staves (treble and bass) with a common time signature 'C'. The music is written in a historical style with various note values and rests.

im - ple su - per - na gra - ti - a, quæ tu cre - a - sti pec - to - ra.
 er - füll mit Himmels - freudigkeit die Herzen, die dein Hauch er - neut.

Verlag von F. E. C. Teuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

A. W. Ambros' Geschichte der Musik.

Mit zahlreichen Notenbeispielen und Musikbeilagen.

Zweite verbesserte Auflage.

Fünf starke Bände. Geheftet *Mk* 60 netto. Eleg. gebunden *Mk* 68 netto.

Vollständiges Namen- und Sachregister dazu *Mk* 1 netto.

Hieran reiht sich:

Wilhelm Langhans' Geschichte der Musik

des 17., 18. und 19. Jahrhunderts

in chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von A. W. Ambros.

Das Werk erscheint in circa 20 Lieferungen à *Mk* 1 netto.

Johann Sebastian Bach's Weihnachts-Oratorium.

Mit ausgeführtem Accompagnement von Robert Franz.

Clavierauszug eleg. cart. *Mk* 3 netto.

Partitur *Mk* 20 netto, Orchesterstimmen *Mk* 30 netto, Chorstimmen *Mk* 2.

Hieraus:

Hirtenmusik.

(Sinfonia.) Instrumental-Einleitung zum 2. Theile.
Partitur *Mk* 2,50, Orchesterstimmen *Mk* 5. Für Pianoforte
zweihändig 80 $\frac{2}{3}$, vierhändig *Mk* 1.

Moritz Brosig's ausgewählte Orgel-Compositionen.

In drei Bänden. Elegant geheftet à *Mk* 3 netto.

Erster Band enthaltend: Op. 1, 3, 4, 6. — Zweiter Band enthaltend: Op. 11, 12, 46, 47. —
Dritter Band enthaltend: Op. 49, 53, 54, 55.

Hesse-Album.

Auswahl der vorzüglichsten Orgel-Compositionen von
Adolph Hesse. Herausgegeben von A. W. Gott-
schalg. Erster Band enthaltend: 80 leichte und
mittelschwere Orgelstücke mit beigefügter Pedal-Applicatur. Geheftet *Mk* 3 netto.

Jensen-Album von Theodor Kirchner.

Zwölf auserlesene Lieder von Adolf Jensen für Pianoforte übertragen. Mit Portrait
und Facsimile Adolf Jensen's. Cartonirt *Mk* 3 netto.

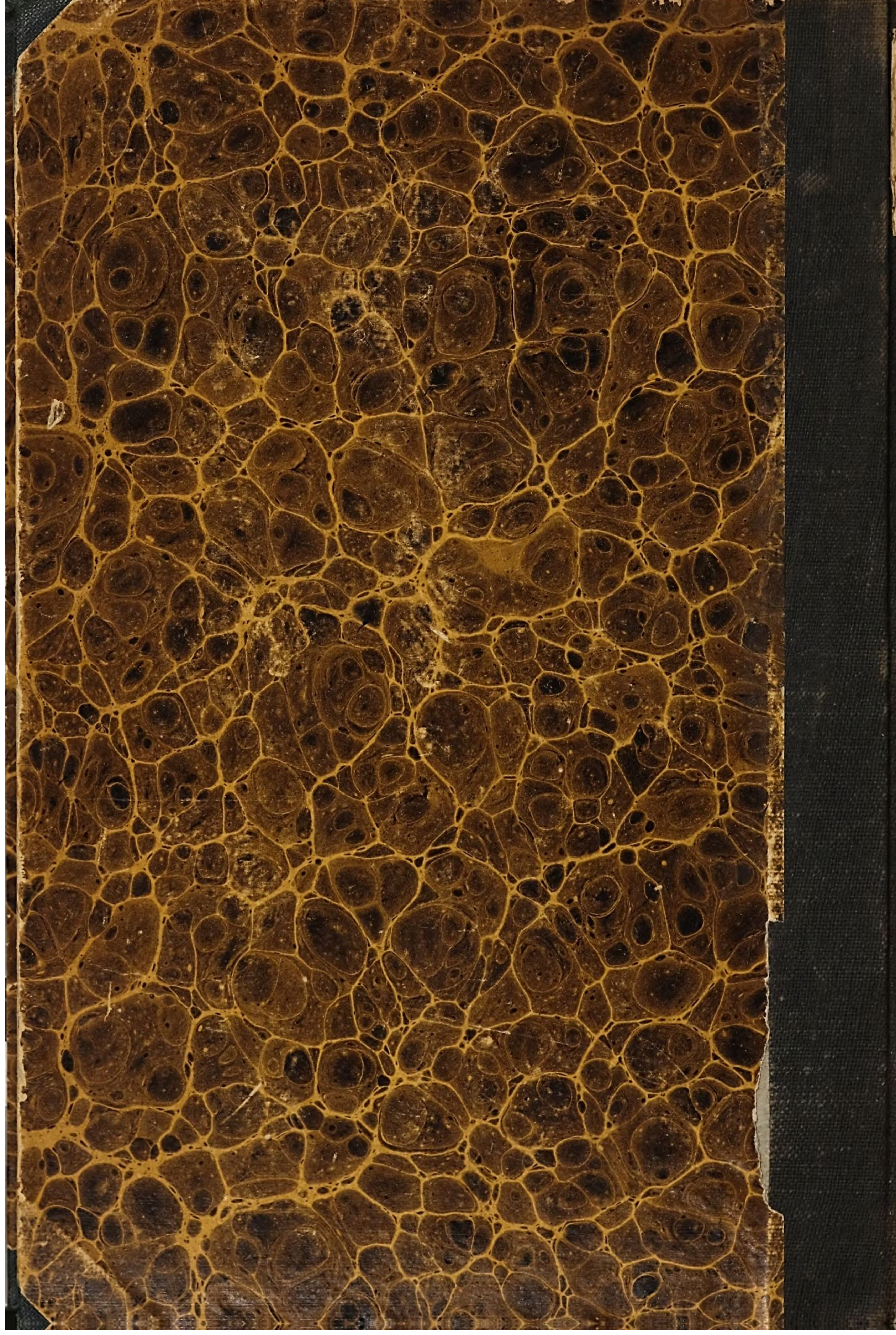
Koschat-Album. Band I u. II.

Auswahl der belieb-
testen Kärntner Lie-
der componirt von
Thomas Koschat. Für eine Singstimme mit Pianoforte. Geheftet à *Mk* 3 netto.
Geb. à *Mk* 4,50 netto. Für Pianoforte allein. Geh. à *Mk* 2 netto. Geb. à *Mk* 3,25 netto.

Concert Nr. 2 in Amoll für Violine von Hans Sitt.

Op. 21. Adolph Brodsky gewidmet.

Ausgabe für Violine mit Pianoforte *Mk* 8. Solo-Violinstimme allein *Mk* 3. Partitur
gebunden *Mk* 12. Orchesterstimmen *Mk* 18.



Kothe, Bernhard,

Abriss der Musikgeschichte, nebst einem Wegweiser für den Klavier- und
Orgelunterricht mit Notenbeilagen und zahlr. Portraits

Leipzig 1885

Mus.th. 1796

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11657314-4